

MARIA MANUELA MORAIS DA CRUZ FERREIRA



Mestrado em Estética e Filosofia da Arte

DENIS DIDEROT
UMA ESTÉTICA DO CORPO MUSICAL

Lisboa, 2007

MARIA MANUELA MORAIS DA CRUZ FERREIRA



Mestrado em Estética e Filosofia da Arte

**DENIS DIDEROT
UMA ESTÉTICA DO CORPO MUSICAL**

**Dissertação orientada pela Prof.^a Doutora
Adriana Veríssimo Serrão**

Lisboa, 2007

A Catarina

Agradecimentos

Agradecer é um acto valioso que só toma sentido através do acto de dar. É sobre este outro toque tão humano e análogo a uma mão cheia de sonhos que avança disposta a dar sentido a uma mão que recebe, de que vos vamos falar.

Sob o efeito deste duplo toque, gostaríamos de agradecer primacial e especialmente à nossa Professora Adriana Veríssimo Serrão, pelos seminários plenos de sentido, de interesse e de inquietação filosófica que nos deu a oportunidade de vivenciar. Seguidamente, agradecer multiplicadamente e até ao infinito, a potência vital sob a forma de crença, de paciência e de uma crítica incondicionais que, enquanto Orientadora da presente dissertação, sempre manifestou ao longo das nossas longas investigações, das nossas discussões e da nossa escrita de ideias.

Outros Professores nos encaminharam neste percurso difícil que nos fez entrar em florestas sem grandes clareiras como a medicina, a física, a química e até a própria música que nos eram, de alguma forma, ainda muito estranhas no seu funcionamento setecentista. Foram eles os Professores Pedro Calafate, Irene Borges Duarte e, sobretudo, o Professor Carlos João Correia.

Os nossos agradecimentos especiais pelos “Seminários de Orientação” que o Professor Carlos João Correia organizou e que, nos deram o privilégio de crescer e de amadurecer em ideias, pelas objecções sublimes e sempre impensáveis que soube tecer aos nossos trabalhos.

Queríamos agradecer à colega de Mestrado Luísa Carlos pelas horas felizes, em momentos áridos de produção, a que tanto nos habituou.

À nossa família que nos deu e dará para sempre a jóia da cumplicidade vital: desde o nosso pai-coragem, passando pela nossa mãe e culminando na nossa filha Catarina que, apesar da tenra idade, foi uma companheira absoluta que sempre nos acalentou de todas as formas, mesmo até sob a forma colorida de um simples sublinhado ou da escolha de uma gravura. Um obrigado maiúsculo.

A todos os nossos amigos que directa ou indirectamente nos tocaram nesta investigação como a Teresa e a Helena, as nossas amigas de infância; a nossa querida amiga saxofonista Ana Filipa; os amigos da escrita, Luís Torgal, Elsa Nunes, “Adélie” e Alice Fernandes e o Amigo multifacetado, Luís Afonso. A todos agradecemos sinceramente.

Índice

Índice	1
Resumo	3
Résumé.....	4
INTRODUÇÃO.....	5
CAPÍTULO I - A INFINDÁVEL FECUNDIDADE DA NATUREZA	13
Prelúdio	15
1. A Amoralidade da Natureza	16
2. O Sustentáculo Natural dos Seres: a Sensibilidade Universal da Matéria	24
a) A Sensibilidade segundo Bordeu.....	24
b) A Sensibilidade Diderotiana.....	27
c) A Duplicidade Sensível - A Energia e a Inércia	32
d) A Eternidade da Sensibilidade Vital.....	36
3. O Transformismo e o Evolucionismo <i>avant la lettre</i>	40
a) A Negação da Germinação Preexistente	40
b) A Fermentação Molecular e a Geração Espontânea	44
c) A Epigénese e a Cadeia de Seres em Devir.....	47
d) A Especificidade do <i>Cosmos</i> Animal: a Metáfora do Enxame de Abelhas	55
CAPÍTULO II - O HUMANO SONORO OU O CORPO MUSICAL	63
1. As Metamorfoses do Corpo.....	65
1. 1. A Natureza Compósita Humana – Entendimentos	66
a) Do Corpo “Selvagem” ao Corpo “Civilizado”	66
b) Do “Corpo – Estátua Maquinal”: Descartes e La Mettrie.....	76
c) Do “Corpo – Estátua Sensível”: Deslandes, Buffon, Condillac, Rousseau e Diderot.....	92
2. A Carne Animada e a Alma Incarnada - O Monismo Substancial da Estátua Humana Sensível em Diderot.....	108
a) Feuerbach e Diderot – Uma Ontologia <i>Senciente do Ser Humano</i>	132
3. As Metáforas da Musicalidade Corpórea.....	147
1) Propedêutica Psicofisiológica: a Metáfora da Aranha e o “Funcionamento do Sistema Nervoso”	147
2) A Metáfora do Corpo Musical e das Cordas Vibrantes	152
2.1) O Toque Cognoscitivo	159

2.2) O Toque Ético-Moral	162
CAPÍTULO III - CONTRIBUTOS PARA UMA ESTÉTICA DO CORPO	
MUSICAL.....	166
1. Os Fundamentos do Toque Estético.....	168
a) A Ressonante Sensibilidade Estética	168
b) A Origem e Essência do Belo.....	168
c) A Tessitura do Belo: o belo real e o belo percebido	171
d) O Juízo de Gosto: Hume, Diderot e Kant	177
1) O Toque do Gosto em Hume.....	178
2) O Toque do Gosto em Diderot	186
3) A Autonomia do Toque do Gosto: Kant	190
2. A Polifonia do <i>Cosmos</i> Artístico	196
a) A Imitação Poiética.....	196
b) A Pintura Musical	201
c) O Teatro do Silêncio	210
d) A Música Labiríntica	215
CONCLUSÃO.....	219
BIBLIOGRAFIA.....	231

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Maria Manuela Morais da Cruz Ferreira

Orientadora: Professora Doutora Adriana Veríssimo Serrão

Departamento de Filosofia

Denis Diderot

Uma Estética do Corpo Musical

Palavras-Chave: natureza, sensibilidade, homem, corpo-musical, *cosmos* estético.

Resumo

A presente dissertação tem como finalidade apresentar o feixe de correlações que Denis Diderot encontra entre a natureza, o homem e o *cosmos* estético. O fundamento desta indissociabilidade está na afirmação de uma sensibilidade transversal que recai, primeiramente, sobre o plano atómico-molecular e que se expande até ao plano humano. É esta capacidade de sentir que se torna responsável pela estrutura musical comum, religadora de todos os seres animados. Capacidade de sentir que se resolve na dialéctica entre a acção de tocar e a reacção de se ser tocado. Contudo, a sensibilidade universal diderotiana adquire várias formas, consoante os seres vivos em que se concretiza. Tendo em consideração esta verdade, sentimos a necessidade de ramificar o nosso estudo em três partes distintas.

A primeira parte esclarece o funcionamento musical da natureza que, dificilmente, se deixa aprisionar por uma biografia estática e definitiva, pelo seu infindável e fecundo gesto criador de formas vitais transitórias.

A segunda parte revela a especificidade da sensibilidade humana que se reconhece com qualidades renovadas como a consciência e a memória ressonantes.

A terceira parte transporta-nos para o *cosmos* estético que presentifica a indissociabilidade anunciada, na medida em que todos os seus mecanismos intrínsecos só se poderão compreender, tendo como sustentáculo fundante, da sua criação imitativa, a natureza e, por vezes, a sociedade em que o homem-artista se enraiza. Natureza e/ou cena social que tocam o corpo musical humano pelo gosto ou pelo desgosto vibrante que, em si mesmo, provocam. A obra de arte representa, pois, esta relação musicada do humano tocado, que toca, com o *objectum* tocante. Desta forma, pensamos edificar solidamente, através de uma engenharia conceptual e argumentativa razoável, a nossa tese em defesa de uma Estética Diderotiana do Corpo Musical.

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Maria Manuela Morais da Cruz Ferreira

Orientatrice: Professora Doutora Adriana Veríssimo Serrão

Departamento de Filosofia

Denis Diderot

Une Esthétique du Corps Musical

Mots-clés: nature, sensibilité, homme, corps-musical, *cosmos* esthétique.

Résumé

La présente dissertation a comme objectif présenter l'ensemble de corrélations que Denis Diderot trouve entre la nature, l'homme et le *cosmos* esthétique. Le fondement de cette indissociabilité se trouve dans l'affirmation d'une sensibilité transversale qui retombe, d'abord, sur le plan atomique-moléculaire et qui s'étend jusqu'au plan humain. C'est cette capacité de sentir qui devient responsable de la structure musicale commune, relieuse de tous les êtres animés. Capacité de sentir qui se résout dans la dialectique entre l'action de toucher et la réaction d'être touché. Cependant, la sensibilité universelle diderotienne acquiert diverses formes, selon les êtres vivants dans lesquels elle se concrétise. Prenant en considération cette vérité, nous sentons la nécessité de ramifier notre étude en trois parties différentes.

La première partie élucide le fonctionnement musical de la nature qui, difficilement, se laisse emprisonner par une biographie statique et définitive, par son geste créateur inachevé et fécond de formes vitales transitoires.

La seconde partie révèle la spécificité de la sensibilité humaine qui s'identifie avec des qualités renouvelées comme la conscience et la mémoire résonnantes.

La troisième partie nous transporte dans le *cosmos* esthétique qui présentifie l'indissociabilité annoncée, dans la mesure où tous ses mécanismes intrinsèques ne pourront être compris qu'en ayant comme soutien fondant, de sa création imitative, la nature et, parfois, la société où l'homme-artiste s'enracine. Nature et/ou scène sociale qui touchent le corps musical humain par le goût ou par le dégoût vibrant, qu'elles provoquent, en lui-même. De fait, l'oeuvre d'art représente cette relation musiquée de l'humain touché, qui touche, avec l'*objectum* touchant. De cette façon, nous pensons édifier solidement, à travers une ingénierie conceptuelle et argumentative raisonnable, notre thèse en défense d'une Esthétique Diderotienne du Corps Musical.

INTRODUÇÃO

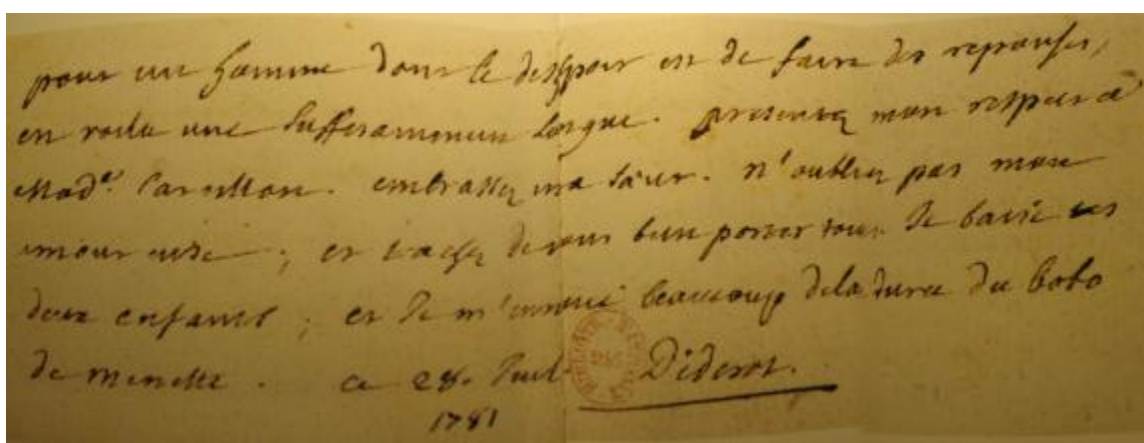


Fig. i – Página manuscrita de Denis Diderot extraída de uma carta autografada à sua filha
(Biblioteca Nacional de Paris)

Yann Le Pichon, *Le Musée Retrouvé de Denis Diderot*, Paris, Éditions Stock, 1993, pp. 44-45.

A presente dissertação mover-se-á em torno do mundo das ideias de Denis Diderot e de uma arquitectónica argumentativa inaugurada pela tese de que o coração da Estética diderotiana se resolverá no e com o corpo musical. Poder-se-á questionar sobre as razões que nos encaminharam para a escolha desta temática, visto sabermos que qualquer escolha humana não é gratuitamente traçada.

Em primeiro lugar, a musicalidade da natureza e do corpo humano natural sempre nos causaram surpresa e, ao mesmo tempo, admiração, sobretudo, pela sua excedência fundamental que tudo toca invisivelmente, acrescentando sensibilidade, energia, animação e consciência da vida ao *objectum* tocado. Por outro lado, este toque tocante simplesmente natural e naturalmente humano sempre nos levou de mãos dadas para o plano de uma virtualidade representativa própria da Arte, criatura humana que replica os incontáveis toques dos inumeráveis dedos da humanidade que poderiam pertencer às mãos de qualquer um de nós. Os dedos da mão do Artista pressagiam, contudo, as impressões digitais da sensibilidade universal, comum a todos os “corações” e até ao pulsar da matéria infinitamente pequena que designamos por moléculas e átomos. Estes dedos da mão do Artista criam novos mundos e cosmogonias que parecem desentranhar-se do ventre *sentinte* da humanidade, porque genialmente conseguem vencer o anonimato, pela natureza mais expressiva e vulcânica, em comunicabilidade, do seu fragmento de sensibilidade e do seu tacto rico em razoabilidade.

A musicalidade da natureza é multiforme e ubíqua. Pode ser escutada, por exemplo, no canto de um rouxinol, no clamor do vento e do mar, na cadência da chuva, no carpido grave de um trovão, entre outros. Pode reencontrar-se na plural sonoridade do nosso corpo, como é o caso da nossa voz que tanto fala, como ri agudamente ou chora gravemente, o mesmo se aplicando ao canto que ela enforma. Todavia, a musicalidade irrompe dos confins da carne humana e permanece ainda audível: é o caso do coração que “bate” (a bomba do nosso corpo que, imparável, senão quando a morte se aproxima, contrai-se sessenta a oitenta vezes por minuto). O som que se ouve é da responsabilidade das válvulas cardíacas que se fecham à medida que são bombeados, através do músculo cardíaco, cerca de dezassete mil litros de sangue por dia. O próprio acto de respirar implica uma inspiração e uma expiração que quebram um certo silêncio, como a fome desencadeia a fricção das paredes do estômago, umas sobre as outras, de tal modo que este se torna barulhento (o estômago é uma espécie de relógio do nosso corpo. Popularmente, fala-se das horas que este dá).

A própria estrutura do nosso corpo é, por si e em si mesma, musical: desde alguns dos seus elementos como as cordas vocais e os componentes do ouvido até alguns dos seus mecanismos internos e externos, como a produção da voz, que nos reenviam, a cada momento, para a revivescência de uma consciência e ser humanamente musicais. No caso da produção da voz humana, a sua origem remonta à vibração do ar expulso dos pulmões pelo diafragma e que atravessa as cordas vocais, sendo modificado pela boca, lábios e língua. Assim, a voz é um instrumento musical, é um som (este último é uma onda sonora) produzido quando o ar vindo dos pulmões (os foles do nosso corpo) passa pelas pregas ou cordas vocais. Estas são dois pares de músculos que, por comando neural, são pressionadas pelo ar que as faz vibrar (este mecanismo assemelha-se ao fenómeno que ocorre quando apertamos a “boca” de um balão: provoca um ruído agudo, produto da vibração da borracha). Como sabemos, as cordas vocais vibram com elevada frequência: nos homens, o número de ciclos vibratórios, por segundo, é de cento e vinte e cinco e nas mulheres, devido à voz mais aguda, é de duzentos e cinquenta. Acrescente-se que as cordas vocais dos homens têm maior massa e são menos esticadas do que as cordas vocais das mulheres, tal como acontece com os instrumentos musicais de cordas em que aquelas que estão mais esticadas são mais agudas e vibram mais do que as cordas mais graves.

Da emissão de som passamos à sua recepção ou interpretação no ouvido. O ouvido externo corresponde à orelha e a um pequeno canal que encaminha o som para o ouvido médio, cavidade cheia de ar, composta pelos três ossos com menores dimensões do esqueleto humano, os denominados ossículos, a saber: o martelo, a bigorna e o estribo. Ligados entre si, estes ossos transferem as vibrações sonoras da superfície do tímpano, membrana muito esticada que vibra quando o som a alcança, para a janela oval do ouvido interno. Uma vez que o tímpano é muito maior do que a janela oval, mesmo as vibrações mais pequenas deste provocam uma vibração significativa naquela, permitindo-nos ouvir até o mais longínquo e baixo sussurro.

Sons ou ondas sonoras, cordas, vibrações, batimentos, “martelos”, resumem a vocação do nosso corpo natural para a música que, por sua vez, enquanto forma de Arte, imita aproximativamente esta natureza e este corpo desnudados.

Chegamos à razão de ser da escolha de Denis Diderot, filósofo de uma mundividência espiritual setecentista plena de novidade. A verdade é que a leitura das suas obras *Conversa entre D'Alembert e Diderot* e *O Sonho de D'Alembert* despertou-nos mais uma vez para a dimensão musical do nosso corpo sensível e da

natureza inteira, na medida em que a sensibilidade que os sustem é melhor retratada através do caso paradigmático do som e da escrita que o acompanha. Testemunhámos, nessa leitura, as ligações metafóricas que o autor criou entre o nosso corpo e o cravo, instrumento musical muito utilizado na época. Para além disso, fascinou-nos também o modo como Diderot relacionou a natureza, o homem e a Arte, no seu escrito estético intitulado *Investigações sobre a Origem e a Natureza do Belo*, mostrando-nos que esta tríade, quando desmoronada, esvazia o sentido dos seus elementos constitutivos: a natureza é o berço do homem e da Arte. Esta última depende da primeira para tornar possível o seu gesto *poiético*. Do mesmo modo, o homem nada é sem a natureza que preenche a sua carne de vida e de sensibilidade consciente e racional. Não existe já lugar para um homem destronado do seu estatuto natural e corpóreo-material, preso, em exclusivo, à sua racionalidade. Com Diderot, o homem recomeça o seu autoconhecimento recuperando da platónica e cartesiana unidade quebrada entre corpo e alma.

Partindo de todos estes conhecimentos, espécie de “princípios motores” para a nossa investigação, lançámo-nos calorosamente ao convívio com as demais “obras-chave” diderotianas, convívio a partir do qual surgiu o projecto mental e a tese presente, mais rigorosamente, contornada.

A necessidade de sustentar a nossa tese, fez-nos subdividir a escrita desta dissertação em três momentos, como se de três vozes se tratassem.

A primeira voz será a voz da natureza e da sua infindável fecundidade amoral. Este será o pressuposto da sua criação constante de formas materiais consonantes ou dissonantes, aos nossos olhos, obnubilados pelo “sofisma do efémero” que pretende compreender o seu fundamento além humano com leis humanas inadequadas às suas mutações vibrantes, moleculares e atómicas. A voz da natureza anunciar-se-á sensível, porque encontrar-se-á uma sensibilidade universal na matéria eterna, seja passiva ou activa, e um poder energeticamente criador ou *demiúrgico* contínuo que a permitirá compor, transpor, aumentar ou diminuir e como que unir entre si os seres naturais dos reinos vegetal, animal e humano. O esforço unificador e continuista de Diderot sobre a natureza expressar-se-á enigmaticamente quando este evocar o caso do mármore reduzido a pó que, através do húmus, se transmutará em carne ou ainda quando relevar a necessidade da pedra sentir, como tudo o que é vivo, sublinhando com esta última expressão que o sentir não foi, não é, nem será, um privilégio exclusivo da humanidade. De facto, com as pesquisas médicas e os avanços conquistados em áreas como a

fisiologia e a biologia será possível reiterar estas ideias, sobretudo com a autoridade de Théophile de Bordeu.

A voz da natureza diderotiana ou a sua unidade polifónica sensível será caracterizada pelo seu toque tocante, em que a actividade e a passividade se interligarão nos diversos reinos vitais que esta trará à existência, permitindo provar a sua estrutura musical peculiar que se desenrolará nesta dialéctica entre o acto de tocar e de ser tocado. Durante o seu gesto criador e inventivo, as consonâncias e as dissonâncias materiais consumir-se-ão ininterruptamente, mas jamais o seu toque mutante que continua e continuará a influenciar os seres que constrói e destrói, desde o vegetal ao humano, através de uma revolução ou fermentação molecular e de uma geração espontânea quase explosiva em energia vibratória, feita em silêncio e de uma forma humanamente imprevista. Em nome desta cadeia de revoluções materiais, não fará qualquer sentido aceitar a explicação vital-animal da germinação preexistente, negadora do segredo de todo o ser natural que é expansão e movimento, tão-só a epigénese, pois só ela acederá a uma narração mais fiel da sua essencialidade em geral e da construção do ser animal em particular, desde o embrião que, absurdamente, não estará pré-feito ou formado. No reino das metáforas, reencontraremos a história, ainda que mais completa, do toque tocante da natureza sobre o organismo animal. De salientar que, neste primeiro momento em que explicitaremos a voz da natureza e, mesmo ao longo de toda a nossa dissertação, dialogaremos com a obra *Elementos de Fisiologia*, pela importância que esta assumirá na descodificação da tríade acima anunciada. Seguiremos, contudo, a ortografia da edição de Jean Mayer datada de 1964.

A segunda voz, natural e sensível, preencher-se-á de uma sensibilidade consciente de si e da sua história pessoal: será a voz do homem que entoará os cânticos do seu corpo enamorado pela alma, unidos pela mesma carne *sentinte* e já esquecidos da unidade quebrada a que certa tradição filosófica os votou. De novo a musicalidade adivinhar-se-á na unidade polifónica humana: a sua sensibilidade singular não existirá sem o corpo, sem a alma e sem os toques plurais da e na interioridade e da e na exterioridade que, identicamente, a tocarão, deixando-lhe uma espécie de marca impressa. Explicitaremos, renovadamente, a dialéctica musical da sensibilidade que se configurará entre o acto de tocar e de ser tocada, enriquecida, no entanto, pela consciência deste movimento e pela importância das suas ressonâncias para a edificação de uma história vital circunscrita. Para escutarmos esta voz, na sua radicalidade mais profunda, trataremos de revisitar as várias interpretações feitas pelo homem sobre a sua própria humanidade, desde a

mentalidade mítica que a reconciliará, em corpo e alma, com a natureza através de graus sincréticos de parentesco, passando pela visão irreconciliável, sobretudo, pela unidade quebrada cartesiana, de uma alma quase sempre subsistente sem o corpo, até à afirmação da nossa tese que iniciará a sua germinação com La Mettrie, depois com Deslandes, Buffon, Condillac e Rousseau, tomando a sua forma final no pensamento diderotiano em que o sentir e o pensar se abrigarão, da desumanidade, um no outro, em nome deste monismo substancial que os constituirá. Posteriormente, apresentaremos a ontologia *senciente* do ser humano proposta por Feuerbach no século XIX, seguida de uma reflexão comparativa entre os dois filósofos, com a finalidade de reafirmar que a voz humana será sempre calada e incompreendida se não tivermos em conta a sua unidade polifónica sensível e consciente. A razão que nos lançará nesta indústria terá como singelo mote o gosto e a relação empática que, desde a juventude, sentimos pelas ideias de Feuerbach e as analogias que julgamos encontrar entre os dois autores, apesar da distância temporal que os afasta. Para terminar, centrar-nos-emos na interpretação das metáforas musicais-humanas introduzidas por Diderot. Principiaremos com os esclarecimentos acerca da metáfora psicofisiológica da aranha. Com ela, Diderot cobrirá o corpo de fios de sensibilidade em forma de teia, convergindo todos eles para um ponto central de acção e de reacção, ou seja, o cérebro. Assim, o cérebro será o senhor e os nervos ou fios de carne sensível, os seus súbditos. Tradicionalmente falando, o corpo e a alma voltarão a unir-se para não mais se separarem. Na metáfora seguinte, estes fios e o próprio corpo serão renomeados, transformando-se os primeiros em cordas vibrantes e o segundo num cravo singular, admiravelmente animado pela vida e pela natureza que nele pulsam. No interior deste cravo animado surgirão toques múltiplos como o toque cognoscitivo, o toque ético-moral e o toque estético.

A terceira voz eclodirá deste toque estético que veremos protagonizar uma relação distinta do homem com a natureza, a sua morada ontológica, e com a sociedade em que este se move, a sua habitação convivencial (o homem, de facto, vive com ou vive sem, mas nunca vive só). Para comprovar a diferença deste toque estético que nascerá da relação de aprovação ou de desaprovação perceptiva (belo percebido) da teia de formas objectivas naturais (belo real) ou transpostas pelo artista para a obra de arte, traçaremos as características inconfundíveis desta sensibilidade estética, também musical, pela sua dupla natureza, tocada e tocante, que sabemos ter como tarefa fulcral, reconhecer o belo na natureza ou na produção artística imitativa do natural ou do social. Este reconhecimento e esta hierarquização apreciativa da natureza e das obras de arte nascerá

de uma prática judicativa própria desta sensibilidade que, segundo Diderot, em consonância com o entendimento, avaliará o grau de gosto que as vibrações da alteridade despoletarão num sujeito irrepetível determinado, ser este tecido de cordas musicais ressonantes e em ressonância. Compararemos, ainda, a valiosidade dos contributos de Hume e de Diderot para a futura emancipação da Estética e do juízo de gosto face a outros juízos ímpares como os juízos ligados ao agradável, ao bom, ao útil ou à verdade. A escolha de Hume explica-se por factores como o contraste visível entre as soluções apresentadas para a descoberta do belo e do seu critério reconhecedor: na imanência humana (Hume) ou na trans-humanidade natural (Diderot); a proximidade temporal dos filósofos em causa e o pensamento empirista do primeiro autor que sempre nos tocou e tocará profundamente. Finalizaremos com a intenção de dar a conhecer a apreensão kantiana do fenómeno estético, apreensão esta marcada e marcante para nós, pela libertação efectiva do toque estético e dos seus elementos constitutivos relativamente a outros toques como os de cariz teórico ou cognoscitivo e prático ou moral.

“Transcritos” os caracteres essenciais do toque estético, enveredaremos, por último, por uma escrita que nos norteará para o ponto de chegada: o mundo artístico, biografia da sensibilidade humana musical que, veremos manifestar-se apenas em alguns homens geniais e dotados de uma capacidade infindável de recriação das impressões da alteridade natural e social que neles ressoam, nesse corpo que parecerá mais sensível e, consequentemente, mais musical do que o de todos os outros seres humanos. Esta sua musicalidade acrescida potenciar-se-á no seu repetido gesto criador de formas, imitação esbatida do poder criador e formal da natureza, sua mãe, que se apresentará ainda como princípio e fim da obra que persegue, obra entendida como cópia expressiva e ressonante da primeira. Reduzindo a tarefa do artista sensível ao relato transpositivo da alteridade, seguindo, mais uma vez, o paradigma do som, Diderot relembra o estatuto musical de todas as artes, desde a pintura que pincelará na tela o claro-escuro, a luz e as trevas, o conforme e o disforme, as consonâncias e as dissonâncias que se poderão apontar na reunião apaziguante das cores inimigas, passando pelo teatro que reabilitará o poder gestual do nosso corpo, invadindo de sentido mudo cada movimento, cada olhar, cada expressão, cada momento em que o silêncio ou a interrupção de um discurso dizem mais, expressam a transbordância desta sensibilidade prenhe de sentidos audíveis, o que nos reenviará, mais uma vez, para a especificidade e dignidade do nosso modo humano de ser. Comprometidos com estas razões, concluiremos explicitando a essencialidade do mundo da música que, acompanhando as mutações da natureza e da sensibilidade

comum, reproduzirá com um baixo-contínuo labiríntico aquilo que se assemelha à sonoridade da alteridade com que estamos familiarizados: entre os sons agudos e graves, entre os sons consonantes que pacificam e os sons dissonantes que espelham a subversão da ordem da natureza e do nosso sentir que não se expressam sempre de forma ordeira e sem desníveis. Em guisa de conclusão, reflectiremos sobre as consequências invisíveis que a escrita desta dissertação nos trará, em termos de crescimento espiritual e de autoconhecimento, relativamente à nossa sensibilidade musical intrínseca. De relevar que a própria bibliografia da nossa dissertação seguirá o compasso vital desta sensibilidade universal recontada, porque se dividirá em duas partes: a bibliografia activa e a bibliografia passiva.

Em trabalhos futuros, gostaríamos de aprofundar outras problemáticas, inseridas no mundo das ideias diderotianas, como o estatuto do sublime na sua *Estética do Corpo Musical*.

CAPÍTULO I

A INFINDÁVEL FECUNDIDADE DA NATUREZA



Fig. I.1 – Retrato de Denis Diderot por Jean Honoré Fragonard (Museu do Louvre – Paris)

Yann Pichon, Le Musée Retrouvé de Denis Diderot, Paris, Éditions Stock, 1993, capa.

“[...] este silêncio caprichoso da natureza [...].”¹

“Diderot: A analogia [...] não é senão uma regra de três que se executa no instrumento sensível. Se tal fenómeno conhecido na natureza é seguido por outro fenómeno conhecido na natureza, qual será o quarto fenómeno consequente a um terceiro, ou dado pela natureza, ou imaginado pela imitação da natureza. [...] É duma quarta corda harmónica e proporcional às outras três que o animal espera a ressonância que se faz sempre nele, mas que pode não ocorrer na natureza. Pouco importa ao poeta, não é menos verdadeira. É diferente para o filósofo; é preciso que interroge de seguida a natureza que, dando-lhe muitas vezes um fenómeno totalmente diferente daquele que havia presumido, o faça perceber que a analogia o seduziu.”²

“Os fenómenos são infinitos; as causas, escondidas; as formas, talvez transitórias. Para lutarmos contra tantos obstáculos que encontramos em nós próprios e que a natureza exteriormente nos coloca, dispomos apenas de uma lenta experiência e de uma teimosa reflexão. Eis as alavancas com as quais a filosofia se propôs agitar o mundo.”³

¹ Denis Diderot, *De L'Interprétation de La Nature*, in *Oeuvres Philosophiques*, Paris, ed. Garnier, édition de P. Vernière, 1980, p. 221: “[...] ce silence capricieux de la nature.”

² D. Diderot, *Entretien entre D'Alembert et Diderot*, in *Oe. Ph.*, p. 280: “L’analogie [...] n’est qu’une règle de trois qui s’exécute dans l’instrument sensible. Si tel phénomène connu en nature est suivi de tel autre phénomène connu en nature, quel sera le quatrième phénomène consequent à un troisième, ou donné par la nature, ou imaginé à l’imitation de nature? [...] C’est une quatrième corde harmonique et proportionnelle à trois autres dont l’animal attend la résonance qui se fait toujours en lui-même, mais qui ne se fait pas toujours en nature. Peu importe au poète, il n’en pas moins vrai. C’est autre chose pour le philosophe; il faut qu’il interroge ensuite la nature qui, lui donnant souvent un phénomène tout à fait différent de celui qu’il avait presumé, alors il s’aperçoit que l’analogie l’a séduit.”

³ D. Diderot, *De L'Interprétation de La Nature*, in *Oe. Ph.*, p. 192: “Les phénomènes sont infinis; les causes, cachées; les formes, peut-être transitoires. Nous n’avons contre tant d’obstacles que nous trouvons en nous, et que la nature nous oppose au dehors, qu’une expérience lente, qu’une réflexion bornée. Voilà les leviers avec lesquels la philosophie s’est proposé de remuer le monde.”

Prelúdio

Neste capítulo, pretende-se provar que a natureza em Diderot é una, infinitamente diversa, fecunda, ligada e perfectível. Neste plano de objectos sensíveis aparentemente desordenados, esconde-se uma coerência geral que se ilustra, por exemplo, no parentesco do vivo, no restabelecimento da união entre os vários reinos e na sua evolução natural necessária. O segredo desta unidade é a sensibilidade que toma uma forma inerte no mundo mineral e uma configuração activa nos reinos vegetal e animal. O homem não se entende mais como um ser abstracto. Deixa de ser uma substância apartada da natureza, reunindo-se a ela pela sua corporeidade, pelo estado dos seus órgãos e sentidos. Este torna-se, igualmente, uno, diverso, fecundo, ligado e perfectível.

Diderot utiliza uma metáfora auditiva, do cravo e das suas cordas vibrantes, para expressar a relação homem-natureza. O homem é comparável a um cravo cujas cordas são dedilhadas pelos dados naturais, fazendo-o sentir e perceber diversamente. A natureza é um vasto corpo vivo, um tecido sensível que toca o cravo, provocando-lhe ressonâncias incalculáveis. A música adquire uma importância, não só artística ou comunicacional como também ontológica, quando vê a emissão de som elevar-se a paradigma das relações entre o sujeito humano e o objecto natural. O paradigma da visão/do entendimento é substituído por um novo modelo de referência que traduz mais aproximadamente a essência da sensibilidade: representa a fusão do indivíduo no todo e o modo peculiar da receptividade humana às solicitações do mundo natural envolvente.

Como afirma Belaval⁴, Diderot, é um filósofo do contínuo e a natureza assegura esta continuidade, sendo um tema irrecusável nas reflexões de qualquer naturalista. Trataremos de interpretar a natureza com Diderot, esta natureza só e sem desculpas, distanciada das entidades metafísicas (Deus e causas finais): a natureza terrestre, material, energética e auto-suficiente enquanto legisladora de si mesma e criadora da sua própria ordem geral.

⁴ Ivon Belaval, *L'Esthétique sans Paradoxe de Diderot*, Paris, ed. Gallimard, 1991. Veja-se capítulo I sobre a Natureza.

1. A Amoralidade da Natureza

Diderot considera que a natureza nada faz de incorrecto, porque age segundo leis e relações necessárias. Poderemos objectar com inúmeros exemplos que parecem contradizer esta tese e que nos são familiares como os casos do cego ou do corcunda. Diderot considera-os obras da natureza, que constrói e destrói aquilo que cria, segundo um dever ser que ela própria determina, como explicita nos *Ensaaios sobre a Pintura* (1765): “A natureza nada faz de incorrecto. Toda a forma bela ou feia tem a sua causa, e entre todos os seres que existem, nenhum há que não seja como deve ser.

Vedes esta mulher que perdeu os olhos na juventude. O aumento sucessivo da órbita não distendeu mais as suas pálpebras. Elas preencheram a cavidade que a falta do órgão tornou côncava [...]. A alteração afectou todas as partes do rosto [...]. Mas pensais que a deformidade se fechou no lugar do acidente? [...] Mas chamai a natureza, apresentai-lhe este pescoço, estes ombros, esta garganta; e a natureza vos dirá, Este é o pescoço, os ombros, a garganta de uma mulher que perdeu os olhos na sua juventude.”⁵ Do mesmo modo se refere ao corcunda: “Virai o olhar para este homem cujas costas e peito tomaram uma forma convexa. [...]. Escondei esta figura, não mostrai senão os seus pés à natureza; e a natureza vos dirá, sem hesitar, Estes são os pés de um corcunda.”⁶

Diderot utiliza os exemplos supracitados para revelar a correlação natural entre o todo e as suas partes constituintes, reiterando, em simultâneo, a ideia de uma rectidão na natureza enquanto ordem geral que tudo cria segundo uma necessidade intrínseca. Somente ao olhar humano é que um cego ou um corcunda parecem ser anomalias expressivas de uma imperfeição que se associa à noção de desordem. Para nós, como refere Belaval, “[...] a ordem é conformidade a uma norma e consiste, em definitivo, numa boa adaptação”.⁷

⁵ D. Diderot, *Essais sur la Peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, ed. Hermann, éditeurs des Sciences et des Arts, 1984, p. 11: “La nature ne fait rien d’incorrect. Toute forme belle ou laide a sa cause, et tous les êtres qui existent, il n’y en a pas un qui ne soit comme il doit être.

Voyez cette femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse. L’accroissement sucessif de l’orbe n’a plus distendu ses paupières. Elles sont rentrées dans la cavité que l’absence de l’organe a creusée [...]. L’altération a affecté toutes les parties du visage [...]. Mais croyez-vous que la difformité se soit renfermée dans l’ovale? [...] Mais appelez la nature, présentez-lui ce col, ces épaules, cette gorge; et la nature vous dira, Cela c’est le col, ce sont les épaules, c’est la gorge d’une femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse.”

⁶ D. Diderot, *id., ibidem*: “Tournez vos regards sur cet homme dont le dos et la poitrine ont pris une forme convexe. [...] Couvrez cette figure, n’en montrez que les pieds à la nature; et la nature dira, sans hésiter, Ces pieds sont ceux d’un bossu.”

⁷ I. Belaval, *L’Esthétique sans Paradoxe de Diderot*, p. 57: “[...] l’ordre est conformité à une norme et consiste, en définitive, en une bonne adaptation”.

Outros casos são avaliados, do mesmo modo, pela pequenez efêmera do nosso olhar: o homem que passa na rua e que consideramos mal feito ou o efeito natural raro a que chamamos monstro. O autor esclarece-nos, sobre os segredos da obreira natureza, de múltiplas formas: “Dizemos de um homem que passa na rua que é mal feito. Sim, segundo as nossas pobres regras; mas segundo a natureza? É outra coisa.”⁸; ou ainda: “o homem não é senão um efeito comum, o monstro um efeito raro, os dois igualmente naturais e necessários, igualmente na ordem universal e geral...”⁹

A natureza, longe do “curso ordinário” de Deus que, segundo Descartes, não só cria o mundo, como também o conserva na existência, torna-se matéria sem permanência, abandonada às leis do movimento, ordenando o seu *caos* segundo todas as formas possíveis de que é capaz. A origem da sua fecundidade está nas metamorfoses que produz a partir de si mesma, como nos diz o autor na obra *Da Interpretação da Natureza* de 1753: “Parece que a natureza se prestou a variar o mesmo mecanismo de uma infinidade de maneiras diferentes. Ela não abandona um género de produções senão depois de ter multiplicado os indivíduos sob todos os aspectos possíveis.”¹⁰ Retoma a mesma conjectura nos *Elementos de Fisiologia*, obra de 1778: “A natureza fez apenas um pequeníssimo número de seres que variou até ao infinito, talvez um só a partir do qual todos os outros foram formados pela combinação, mistura e dissolução.”¹¹

No horizonte desta fecundidade natural aparecem os seres a que Diderot chama “contraditórios”, isto é, aqueles cuja organização não se harmoniza com o restante universo.¹² Assim, a natureza faz aparecer e, simultaneamente, faz desaparecer estes seres, porque só deixa subsistir e perpetuar aqueles que acompanham a ordem universal. A natureza é moralmente cega quando edifica a sua obra, mas nada faz de incorrecto, no sentido em que tudo o que traz à existência não radica em acções gratuitas. Como diz

⁸ D. Diderot, *Essais sur la Peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 12: “Nous disons d’un homme qui passe dans la rue, qu’il est mal fait. Oui, selon nos pauvres règles; mais selon la nature? C’est autre chose.”

⁹ D. Diderot, *Le Rêve de D’Alembert*, in *Oe. Ph.*, pp. 310-311: “L’homme n’est qu’un effet commun, le monstre qu’un effet rare; tous les deux également naturels, également nécessaires, également dans l’ordre universel et général.”

¹⁰ D. Diderot, *De l’Interprétation de La Nature*, in *Oe. Ph.*, pp. 186-187: “Il semble que la nature se soit plu à varier le même mécanisme d’une infinité de manières différentes. Elle n’abandonne un genre de productions qu’après en avoir multiplié les individus sous toutes les faces possibles.”

¹¹ D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, Paris, Librairie Marcel Didier, édition critique par Jean Mayer, 1964, p.7: “La nature n’a fait qu’un très petit nombre d’êtres qu’elle a variés à l’infini, peut-être qu’un seul par la combinaison, mixtion, dissolution du quel tous les autres ont été formés.”

¹² Diderot, no *Sonho de D’Alembert*, apresenta vários exemplos de seres contraditórios através de Bordeu. Um deles é o caso das gémeas siamesas que viveram e morreram conjuntamente. Foi por intermédio de G.L. Buffon que Diderot tomou conhecimento deste fenómeno natural. Judite morreu de febre e Helena morreu três minutos depois, porque foi obrigada a seguir a sorte da irmã.

Diderot em *Jacques, o fatalista e o seu amo*, obra de 1781: “Jacques - Eu digo: Tu que fizeste o grande rolo, quem quer que sejas, e cujo dedo traçou toda a escrita que está lá em cima, tu soubeste desde todos os tempos aquilo de que eu precisava; que a tua vontade seja feita. Amen.”¹³ O “lá em cima” diderotiano significa o único mundo possível do determinismo materialista, ou seja, o mundo sublunar aristotélico que é “cá em baixo”; o “grande rolo” resume-se à escrita da natureza sempre em evolução segundo a sua ordem geral.

Como vemos, esta ordem não é eterna, nem imóvel, porque a natureza jamais se repete. Não se repete no instante, porque não existem dois seres exactamente idênticos, como defendia Leibniz, na sua tese sobre os dois grãos de sal. Não se duplica no tempo, visto que a natureza está em evolução permanente. Esta é a sua verdade, a sua constância. Assim, o quadro da história natural que se reduz a uma narração muito incompleta de um instante, desenrola-se a partir da afirmação de uma heterogeneidade material. Nada é igual, não sendo a matéria homogénea e imutável. Tudo é irrepetível, porque combinado, regularmente, de maneira diversa: “Se os seres se alteram sucessivamente, passando pelas *nuances* mais imperceptíveis, o tempo que nunca pára, deverá colocar, demoradamente, a maior diferença entre as formas que existiram antigamente, as que existem hoje e as que existirão nos séculos longínquos [...]”¹⁴

Diderot repete, sucessivamente, que a evolução da natureza nunca será incorrecta, pois, onde Darwin viu um meio de aperfeiçoamento da espécie através da sua teoria da selecção natural, Diderot, concordando com certas tendências da genética moderna, reconheceu no processo transformista natural um mecanismo de eliminação do pior.

O mecanismo de aperfeiçoamento natural pode desenrolar-se, hipoteticamente, a partir de um protótipo, uma das ideias essenciais à construção do evolucionismo nascente, como se compreende na seguinte interrogação diderotiana: “Quando se considera o reino animal, e se percebe que, entre os quadrúpedes, nenhum há que não tenha as funções e as partes, sobretudo interiores, completamente semelhantes, não se acreditará, voluntariamente, que existiu apenas um primeiro animal, protótipo de todos

¹³ D. Diderot, *Jacques le Fataliste et son Maître*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, pp. 222-223: “Jacques – Je dis: Toi qui as fait le grand rouleau, quel que tu sois, et dont le doigt a tracé toute l’écriture qui est là-haut, tu as su de tous les temps ce qu’il me fallait; que ta volonté soit faite. Amen.”

¹⁴ D. Diderot, *De l’Interprétation de La Nature*, in *Oe. Ph.*, pp. 238-239: “Si les êtres s’altèrent successivement, en passant par les nuances les plus imperceptibles, le temps, qui ne s’arrête point, doit mettre, à la longue, entre les formes qui ont existé très anciennement, celles qui existent aujourd’hui, celles qui existeront dans siècles reculés, la différence la plus grande [...]”

os outros animais, a partir do qual a natureza nada fez senão aumentar, diminuir, transformar, multiplicar, obliterar certos órgãos?”¹⁵

Pierre-Louis Maupertuis chega mesmo a conjecturar que a multiplicação das espécies mais dissemelhantes na Terra, poderá ter tido origem em produções ou mutações fortuitas, nas quais as partes elementares não terão seguido a ordem existente nos animais progenitores, de modo que cada grau de erro resultaria numa nova espécie¹⁶.

Diderot parece defender uma hipótese mais audaciosa que negará a heterogeneidade dos reinos e a indiscernibilidade individual, talvez pelo conhecimento das características de algumas plantas com comportamentos animais e da química da vida, factores que reforçarão a concordância do autor com a ideia de uma natureza una e ligada na sua diversidade.

Sabemos, conseqüentemente, que os seres e o seu estado se encontram em vicissitude perpétua, que a natureza e a sua ordem geral não foram feitas à medida do homem, antes pelo contrário: o homem é que foi feito pela e para a medida natural. De tal maneira que a humanidade poderá vir a desaparecer se for essa a forma transitória¹⁷ adoptada pela natureza no seu curso inesperado, provando-se mais uma vez que a sua ordem geral ultrapassa o domínio da inteligibilidade humana. Por isso, Diderot compara a essência natural a uma mulher fecunda cheia de disfarces: “É uma mulher que ama disfarçar-se e cujos disfarces variados, deixam escapar, ora uma parte, ora outra, dando àqueles que a seguem com assiduidade alguma esperança de conhecer um dia toda a sua pessoa.”¹⁸

Diderot ousou seguir assiduamente a natureza para concluir que a matéria que a constitui é dotada de elementos heterogêneos: “Parece-me também impossível que todos os seres da natureza tenham sido produzidos com uma matéria perfeitamente homogênea, tal como representá-los com uma única e mesma cor. [...] Chamarei então *elementos* às diferentes matérias heterogêneas necessárias para a produção geral dos

¹⁵ D. Diderot, *De L'Interprétation de La Nature*, in *Oe. Ph.*, p. 187: “Quand on considère le règne animal, et qu'on s'aperçoit que, parmi les quadrupèdes, il n'y en a pas un qui n'ait les fonctions et les parties, surtout intérieures, entièrement semblables à un autre quadrupède, ne croirait-on pas volontiers qu'il n'y a jamais eu qu'un premier animal, prototype de tous les animaux, dont la nature n'a fait qu'allonger, raccourcir, transformer, multiplier, oblitérer certains organes?”

¹⁶ Também J.B. Robinet defende nas suas *Considerações Filosóficas sobre a Gradação Natural das Formas de Ser*, que uma pedra, uma árvore, um cavalo, um macaco ou até um homem são variações do prototipo que começaram a realizar-se a partir dos mínimos elementos possíveis.

¹⁷ Na natureza não há morte absoluta, mas uma morte momentânea que permite a passagem, de novo à vida. Veja-se a este respeito a obra *Elementos de Fisiologia*: capítulo I sobre a vida vegeto-animal.

¹⁸ D. Diderot, *De L'Interprétation de La Nature*, in *Oe. Ph.*, p. 188: “C'est une femme qui aime à se travestir, et dont les différents déguisements, laissent échapper tantôt une partie, tantôt une autre, donnent quelque espérance à ceux qui la suivent avec assiduité de connaître un jour toute sa personne.”

fenómenos da natureza; e chamarei *natureza* ao resultado geral actual, ou aos resultados gerais sucessivos da combinação dos elementos.”¹⁹

A natureza é, pois, matéria constituída por elementos primordiais que são os átomos e as moléculas. Ela é animada e sustentada pela energia que é anterior a toda a civilização e contemporânea de todas as formas de vida. Energia que significa obra e eficácia enquanto fonte de existência do todo, que poderá ser interpretado como um único indivíduo energético, segundo sustenta D’Alembert²⁰: “Apenas há um grande indivíduo, o todo. Neste todo, como numa máquina, num animal qualquer, há uma parte a que vós chamareis tal ou tal; mas quando atribuídes o nome de indivíduo a esta parte do todo, é através de um conceito tão falso como se, numa ave, vós désseis o nome de indivíduo à sua asa, a uma pena da asa...E falais de essências, pobres filósofos! Deixai as vossas essências. Olhai a massa geral [...]”²¹

A massa geral que os filósofos tradicionais não conseguem ver, tem como força motriz a energia, conceito amoral que escapa às concepções humanas de bem e de mal. Esta é, segundo Chouillet²², o ser próprio do mundo. Este poder natural, libertado ou contraído, activo ou inerte, produz a massa geral, sem que seja pertinente opor-lhe qualquer juízo de valor sobre as suas concretizações. Admitindo a possibilidade do acto valorativo, este poderá tão-só recair sobre a identidade do verdadeiro e do bom. Consequentemente, a energia, origem do todo que é, apenas poderá ser soberanamente boa. Contudo, esta proposição deve ser entendida num sentido metafísico radicalmente distinto daquele que funda as avaliações interessadas dos seres humanos. A natureza revela, mais uma vez, a sua amoralidade e o seu carácter trans-humano: para ela é

¹⁹ D. Diderot, *De l’Interprétation de La Nature*, in *Oe. Ph.*, p. 239: “Il me paraît aussi impossible que tous les êtres de la nature aient été produits avec une matière parfaitement homogène, qu’il le serait de les représenter avec une seule et même couleur. [...] J’appellerai donc *éléments* les différentes matières hétérogènes nécessaires pour la production générale des phénomènes de la nature; et j’appellerai *la nature*, le résultat général actuel, ou les résultats généraux successifs de la combinaison des éléments.”

²⁰ Conceber a unidade do mundo como um indivíduo postula “a alma do mundo”. Mas a origem desta ideia poderá estar na interpretação, comum no seu tempo, mas contestável, da Ética de Espinosa, a saber, um ateísmo escondido atrás de uma assimilação entre Deus e a Natureza e ainda da confusão dos “modos” espinozistas com as simples partes de um todo. É notável como Diderot-Bordeu reivindica sempre a “unidade da substância”, outro conceito de origem espinozista. Diderot defende um materialismo vitalista de origem estóica e não o atomismo da escola atomista.

²¹ D. Diderot, *Le Rêve de D’Alembert*, in *Oe. Ph.*, p. 312: “Il n’y a qu’un seul grand individu, c’est le tout. Dans ce tout, comme dans une machine, dans un animal quelconque, il y a une partie que vous appellerez telle ou telle; mais quand vous donnerez le nom d’individu à cette partie du tout, comme dans une machine, dans un animal quelconque, il y a une partie que vous appellerez telle ou telle, mais quand vous donnerez le nom d’individu à cette partie du tout, c’est par un concept aussi faux que si, dans un oiseau, vous donniez le nom d’individu à l’aile, à une plume de l’aile... Et vous parlez d’essences, pauvres philosophes! Laissez là vos essences. Voyez la masse général [...]”

²² Jacques Chouillet, *Poète de l’Énergie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984. Veja-se capítulo respeitante à temática: Energia e Moral.

indiferente produzir efeitos úteis ou inúteis ao homem. Ela tem apenas dois fins: a conservação do indivíduo e a conservação da espécie. Como é uma ordem cega e necessária, faz prevalecer, como vimos, as combinações “melhores”, tanto para os sistemas particulares, o indivíduo ou a espécie, como para o sistema geral. Mas ao pronunciarmos o termo “melhor”, entramos já no mundo valorativo humano. Segundo a perspectiva humana, podemos dizer que a natureza não se preocupa com o bem ou com o mal quando produz o universo, mas com o útil ou com o inútil, entendendo o primeiro como a procura da conservação da ordem geral. É a primeira lição que a natureza ainda não moral oferece ao homem, prefigurando a sua moral: o útil e o bem tornar-se-ão o bom, que esta fará perceber na eclosão do belo e do sublime, noções experimentais e não metafísicas ou transcendentais; a conservação de si mesmo tornar-se-á o amor próprio; o gosto de ordem triunfará pela tomada de consciência de que não estamos apenas ligados à natureza e a nós, mas também à nossa espécie; a ordem geral natural será a raiz da nossa ordem social.

A natureza tem, assim, uma utilidade que pode ser latente ou manifesta ao olhar humano. Latente, quando o sentido das suas obras nos é desconhecido, como é o caso das proporções de uma flor ou de tantas outras obras da natureza. Manifesta, quando sabemos para que serve determinada produção. De qualquer forma, latente ou manifesta, esta utilidade funda-se nas relações que eliminam progressivamente as combinações “viciosas” da matéria, ou seja, as combinações inadequadas à ordem geral natural.

Como somos seres da natureza, no momento do nascimento, não somos seres bons nem maus, sendo a experiência social e a educação que nos fazem actualizar as nossas disposições para o bem e para o mal. Neste sentido, Diderot confessa, contra as superstições, que a moral, a arte e a ciência, potências energéticas humanas devem evoluir e aperfeiçoar-se tal como o seu sustentáculo: a natureza poliforme.

O pensamento diderotiano sobre a natureza sofre influências de autores como Leibniz e Pope. Para Leibniz, o nosso mundo é o menos mau dos mundos possíveis ou o melhor dos mundos possíveis, onde reina a maior variedade com a maior ordem, de acordo com uma harmonia preestabelecida por Deus, que criou, logicamente, uma longa cadeia de seres que vão desde o próprio Deus até ao nada, através de uma série de graus, como refere o autor: “Com efeito, Deus quer as coisas que o seu entendimento lhe mostra serem óptimas e as mais harmoniosas e escolhe-as dentre o número infinito de todos os possíveis. Qual a razão última do intelecto divino? A harmonia das coisas. E a

da harmonia das coisas? Nada.”²³ Ou parafraseando, novamente, Leibniz: “Assim, pode afirmar-se que, de qualquer maneira que Deus criasse o mundo, este teria sido sempre regular e dentro duma certa ordem geral. Deus escolheu, porém, o mais perfeito, quer dizer, ao mesmo tempo o mais simples em hipóteses e o mais rico em fenómenos, tal como seria o caso duma linha geométrica de construção fácil e de propriedades e efeitos admiráveis e de grande extensão”.²⁴ Consequentemente, todas as objecções que são deduzidas dos males do mundo podem ser anuladas por estes pressupostos. Trata-se de uma visão optimista e poética que Pope configura com o seguinte axioma: “[...] *Tudo o que está, está certo...* [...]”²⁵

Voltaire²⁶, por seu lado, contesta o axioma de Pope e o pensamento leibniziano, sobretudo quando depara com o terramoto de 1 de Novembro de 1755 em Lisboa. Este fenómeno natural energético fá-lo denunciar que o mal existe verdadeiramente sobre a Terra. Deste modo, na obra *Cândido*, de 1758, revela a sua descrença no optimismo. O ridículo Pangloss, perante todas as adversidades da vida como as doenças, os crimes, as guerras, entre outros, não se cansa de repetir que este é o melhor dos mundos possíveis. Proclama, obstinadamente, que tudo o que existe tem uma razão suficiente, pois tudo deriva de uma harmonia pré-estabelecida.

Voltaire retrata a sua personagem leibniziano da seguinte forma: “– Está demonstrado – dizia ele - que o que existe não pode ser diferente, porque, tendo tudo sido criado para um fim, tudo é necessariamente para o melhor dos fins. Note-se bem que os narizes foram feitos para segurar os óculos e, portanto, nós temos óculos; as pernas foram certamente instituídas para serem calçadas e, por isso, usamos o calçado; as pedras formaram-se para serem cortadas e amontoadas em castelos, e eis que o senhor barão possui um soberbo edifício [...]. Por consequência, quem afirma que tudo está bem diz apenas uma asneira. É preciso afirmar que tudo vai pelo melhor.”²⁷

²³ *Carta a Magnus Wederkopf* in Adelino Cardoso, *Leibniz segundo a expressão*, Lisboa, ed. Colibri, 1992, p. 28.

²⁴ G. W. Leibniz, *O Paradoxo e a Maravilha*, Sintra, ed. Sintra, trad. port. de Miguel Real, 1995, p. 107.

²⁵ Alexander Pope, *Essay on Man*, 1733-1734, in Paul Hazard, *O Pensamento Europeu no séc. XVIII*, Lisboa, ed. Presença, vol. I, 1974, p. 133: “[...] *Whatever is, is right...* [...]”

²⁶ Voltaire tinha como nome François-Marie Arouet. Este pseudónimo poderá ter surgido da contracção da palavra *volontaire* ou como anagrama silábico e fonético da palavra *revolté*.

²⁷ Voltaire, *Candide*, Paris, Librairie Générale de France, 1995, p. 45: “Il est démontré, disait-il, que les choses ne peuvent être autrement: car tout étant fait pour une fin, tout est nécessairement pour la meilleure fin. Remarquez bien que les nez ont été faits pour porter des lunettes; aussi avons-nous des lunettes. Les jambes sont visiblement instituées pour être chaussées, et nous avons des chausses. Les pierres ont été formées pour être taillées et pour en faire des châteaux: aussi monseigneur a un très beau château [...]. Par conséquent, ceux qui ont avancé que tout est bien ont dit une sottise: il fallait dire que tout est au mieux.”

Como vemos, o autor ergue, na obra supracitada, uma caricatura do optimismo que, para ele, é o vício de defender que tudo está bem, quando, afinal, tudo está mal. Haverá alguma coisa boa? Perante a ignorância da resposta, resta à miséria humana o cultivo do seu jardim. Este jardim simboliza as nossas limitações, enquanto seres incapazes de compreender o mundo em que vivemos. Manifesta, pois, a aceitação da incompreensibilidade do mundo e a impotência cognoscitiva do princípio da razão suficiente.

Rousseau reformulou o problema: se é certo que a natureza permanece boa, os homens, por seu lado, tornam-se maus. O remédio para esta maldade adquirida está no contrato social. Grimm tece o seguinte comentário sobre o optimismo do autor: “Rousseau sustenta claramente que não há qualquer perversidade original no coração do homem, que todos os primeiros movimentos da natureza são sempre rectos. Ele poderia dizer-nos com tanta verdade que não há árvores raquíticas no mundo, que crescem todas igualmente belas, direitas e elevadas e que é apenas desde que a cultura nelas se mistura que se vêem árvores corcundas e disformes. Poder-se-á ainda dizer que a fealdade não está na natureza do homem como a beleza, e que a primeira é apenas um seguimento da arte de vestir.”²⁸

Diderot, ao considerar que a natureza nada faz de incorrecto, aceita simultaneamente a visão determinista, que assenta na expressão de Pope, “Tudo está certo”, e a visão materialista. Esta última crê que a natureza, as suas produções e o seu curso ignoram o bem e o mal e que tudo o que existe, existe necessariamente. Para além disso, não admite que Deus tenha criado qualquer margem para a manifestação da imperfeição, porque a sua natureza se libertou da Providência e da criação. Para Belaval²⁹, a noção diderotiana de natureza evolutiva encerra um certo pessimismo, no sentido em que dela não se depreende, claramente, a ideia de progresso; mas, ao mesmo tempo, se identificarmos os termos ordem e adaptação, podemos vislumbrar um certo optimismo: o mecanismo natural mantém, unicamente, as combinações materiais sem qualquer contradição importante e esta adaptação melhora-se no tempo e com o tempo, desocultando um certo progresso. Uma adaptação deste género estende-se ao plano

²⁸ Grimm, 1762, in I. Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, pp. 70-71: “Rousseau soutient clairement qu'il n'y a point de perversité originelle dans le coeur de l'homme, que tous les premiers mouvements de la nature sont toujours droits. Il pourrait nous dire avec autant de vérité qu'il n'y a point d'arbres rabougris au monde, qu'ils croissent tous également beaux, droits et élevés, et que ce n'est que depuis que la culture s'en est mêlée qu'on voit des arbres bossus et contrefaits. Il pourrait dire encore que la laideur n'est pas dans la nature de l'homme comme la beauté, et que la première n'est qu'une suite de l'art de la toilette.”

²⁹ I. Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Veja-se capítulo I sobre a Natureza.

social humano, mais restritamente, à moralidade que, diferentemente de Rousseau, se entende como uma criação continuada com a ajuda das leis da natureza e dos seus conselhos.

Os pensamentos do autor sobre a natureza reflectem um espírito muito rico que não pretende recuar perante a complexidade do real. Por isso, é, ao mesmo tempo, pessimista e optimista, um materialista ateu que anima a matéria até à consciência do homem que dela faz parte, e um determinista que acredita na potência energética da educação. Não se tratam de contradições ou de incoerências lógicas, mas de tentativas de interpretação que pretendem acompanhar, de perto, a natureza evolutiva. Daí a coexistência de metamorfoses ideais no filósofo efémero setecentista. Segue-se uma interpretação da sensibilidade como propriedade unitiva natural.

2. O Sustentáculo Natural dos Seres: a Sensibilidade Universal da Matéria

a) A Sensibilidade segundo Bordeu

O século XVIII preconiza o aparecimento de uma medicina científica fundada na aproximação entre médicos e filósofos. Estes novos sábios são chamados médicos-filósofos, porque têm como objecto de investigação o labiríntico homem, pretendendo corrigir a sua natureza sempre que esta erra e, paralelamente, predizer a vida e a morte, tal como um astrónomo antecipa um eclipse³⁰. A interpretação do ser humano passa a ser feita, por exemplo, através de dois paradigmas:³¹ ou como máquina, por influência cartesiana, ou como fenómeno vital em que o corpo humano é produto de

³⁰ Estas ideias estão presentes na dedicatória da obra *Homem-Máquina* de La Mettrie datada de 1748. Julien Offray de La Mettrie, *O Homem-Máquina*, Lisboa, ed. Estampa, 1983, p. 47.

³¹ Para Diderot, o corpo humano não é uma máquina hidráulica, nem uma espécie de alambique. É seduzido pela teoria organicista de Théophile Bordeu, porque defende, claramente, que os fenómenos da vida são de uma ordem particular e obedecem a leis próprias. Deste modo, os iatroquímicos contrariarão os iatro- mecanicistas, porque a medicina humoral transmutar-se-á numa química da vida. Os segundos substituem a ideia de uma fisiologia fundada sobre o equilíbrio interno dos humores e secreções pelo esquema de uma física dinamista assente sobre o jogo dos elementos sólidos da máquina humana (solidistas). Solidistas ou não, o mecanicismo em geral reduz o animal a uma máquina que aparece como um cadáver vivo, não se podendo instituir a partir deste pressuposto uma antropologia digna do seu objecto: o homem. Já Leibniz se manifestara contra a assimilação abusiva dos vivos às máquinas: é que a complexidade infinita dos seres vivos situa-os numa outra ordem que não a das máquinas artificiais; supõe, para além da causalidade material, um princípio de unidade e de harmonia irredutíveis [in *Système Nouveau de la Nature et de la Communication des Substances* (1695)]. Estes assuntos são tratados na obra seguinte: Georges Gusdorf, *Introduction aux Sciences Humaines - Essai critique sur leurs origines et leur développement*, Paris, ed. Ophrys, 1974, 3ª Parte -Capítulo II.

humores orgânicos, por reminiscência de Hipócrates. Théophile Bordeu³² é um representante do segundo movimento que associa as perturbações das funções vitais, como também, a sua harmonia, às regulações de ordem interna que põem em jogo diversos humores orgânicos: as massas líquidas do organismo como o sangue e a bÍlis, factores que definem a composição particular de cada indivíduo e cujas quantidade, qualidade e alteração permitem dar conta da evolução normal ou patológica da vida. T. Bordeu testemunha também o esforço edificante de uma teoria médica totalizante que pressupõe uma passagem inevitável da idade metafísica para a idade científica da medicina e um procedimento mais objectivo na compreensão positiva do homem doente e saudável. Partindo destes pressupostos, escreve a obra *Investigações sobre as Pulsações em relação às Crises*, em 1756, esforçando-se por associar a medida das pulsações ao quadro de uma compreensão sintética da saúde e da doença. Defende, assim, a existência de uma autonomia funcional do ser vivo e acredita numa fisiologia explicitante de uma finalidade interna imanente aos fenómenos vitais, traduzível na acção reguladora de certas glândulas ou de certos órgãos. Nas mulheres, por exemplo, a acção da barriga, da cabeça e do peito não são puramente locais, estendendo a sua função reguladora ao corpo inteiro, tal como o baixo-ventre, ponto de partida de uma espécie de actividade necessária a todos os órgãos. Assiste-se, deste modo, à génese do conceito de organismo.

No que respeita à noção de sensibilidade, T. Bordeu é peremptório ao afirmar, na sua obra *Investigações sobre as Glândulas*, de 1751, que toda a secreção glandular se faz por uma acção própria do órgão, comparando-a a uma espécie de sensação. Cada glândula tem a sua secreção particular devido à irritabilidade, sensibilidade, gosto e vontade dos órgãos que se assemelham a pequenos animais, que sabem construir-se e reparar-se a si mesmos, conservando uma certa independência em relação ao todo, salvaguardando, contudo, uma unidade ou identidade geral através da simpatia que anima as suas partes.³³ Consequentemente, T. Bordeu confessa que cada órgão tem o seu sentimento próprio, comportando-se como se tivesse certos estados psicológicos, e que o organismo não é

³² Théophile Bordeu (1722-1776) é considerado um renovador do hipocratismo, pois prefere usar o processo de expectativa que investiga a causa orgânica específica da doença, em vez de intervir, imediatamente, com remédios de que desconfia. A sua notabilidade advém do facto de ter reconhecido que as diferentes pulsações permitem reconhecer a doença. É uma personagem usada por Diderot no *Sonho de D'Alembert* que retira o seu sentido da necessidade filosófica de comprovar cientificamente as ideias do filósofo em estudo.

³³ Estas ideias vão ser seguidas por Diderot, nomeadamente, na metáfora do enxame de abelhas explorada no *Sonho de D'Alembert*.

passivo, como se compreende nos exemplos seguintes: “O olho prepara-se para receber a luz [...]. O ouvido [...] dispõe-se, enfim, a receber os raios sonoros.”³⁴

Para o médico-filósofo, a “sensibilidade” de cada órgão torna-se, sobretudo, manifesta pela sua irritabilidade. Contudo, quando explicita esta noção, T. Bordeu apoia-se mais em Francis Glisson do que em Albrecht von Haller.

F. Glisson via na irritabilidade a manifestação de uma vida presente em toda a natureza; na sua teoria, a irritabilidade relacionava-se com uma natureza substancial viva, animada; a matéria dinâmica a que fazia referência assemelhava-se à noção leibniziana de mónada.

A. Haller, por seu turno, fazia da irritabilidade uma propriedade absolutamente original que não se confundia com qualquer princípio metafísico: ela encontrava-se, unicamente, na parte gelatinosa do músculo. Esta faculdade identifica-se com a contractibilidade muscular que, segundo ele, se exerce pelo encolhimento das fibras como resposta a uma excitação. Os nervos, pelo contrário, só possuem a sensibilidade, não sendo irritáveis. Assim nenhuma parte do corpo é sensível sem a intervenção dos nervos. Desta separação conceptual, conclui-se que a irritabilidade subsiste após a morte e, sequencialmente, no órgão separado do corpo, não dependendo, pois, da sensibilidade.

Robert Whytt nega que a sensibilidade seja uma qualidade exclusiva dos nervos como comprovam as experiências de vivissecção: estas mostram, exclusivamente, que as partes privadas dos seus nervos nada sentem, porque a violenta dor provocada pela vivissecção debilitou a sensibilidade. Quanto à irritabilidade, esta jamais existe sem a sensibilidade, sua condição necessária. R. Whytt identifica a irritabilidade com a contractibilidade da pele. Segundo ele, a irritabilidade dos músculos separados depende da glândula pineal cartesiana, se a ligação com esta se mantiver. Por fim, a irritabilidade não pertence mais ao glúten da fibra muscular, como em A. Haller, mas deriva de um princípio imaterial. É proporcional à sensação e depende de um estímulo que só se exerce sobre os seres vivos.

T. Bordeu, enquanto adversário do sistema metafísico de Descartes, classificar-se-á entre os partidários do sistema psíquico, ao anunciar que cada órgão tem uma sensibilidade particular e ao introduzir em fisiologia, pela primeira vez, o termo sensibilidade. Contudo, ao privilegiar a teoria de F. Glisson em detrimento das

³⁴ T. Bordeu, *Recherches sur les glandes*, in Eric-Emmanuel Schmitt, *Diderot ou la Philosophie de la Séduction*, Paris, Bibliothèque Albin Michel S.A., 1997, p. 240: “L’œil se prépare à recevoir la lumière [...]. L’oreille [...] se dispose enfin à recevoir les rayons sonores.”

observações de A. Haller, que Diderot seguirá de perto, despreza, contraditoriamente, a positividade científica, preferindo um princípio de explicação metafísica. T. Bordeu define a sensibilidade deste modo: “Cada parte orgânica do corpo vivo tem nervos que possuem uma sensibilidade, uma espécie ou um grau particular de sentimento: esta sensibilidade constitui a vida dos nervos; ela é a sequência necessária da sua constituição, da sua posição e modificação nos corpos ou nas suas partes, quando não são inteiramente privadas das condições sem as quais a vida nem pode mostrar-se, nem mesmo existir; a sensibilidade é de diferentes espécies e, em geral, mais ou menos aparente nas suas funções; confunde-se mais ou menos com a mobilidade ou a contractibilidade.”³⁵

Segundo Schmitt, a manifesta assimilação de fenómenos fisicamente distintos nesta filosofia vitalista, nada de científico apresenta. Contudo, pensa que Diderot se distancia de T. Bordeu ao centrar a sua reflexão na sensibilidade da matéria viva, e não na irritabilidade, e ao postular uma sensibilidade universal da matéria que se afasta desta concepção mais particularizante.³⁶ Urge explicitar esta nova noção de sensibilidade que Diderot apresenta como a lei geral de todos os seres da natureza.

b) A Sensibilidade Diderotiana

Diderot associa às qualidades primeiras da matéria a qualidade geral e essencial da sensibilidade. Concebe-a como uma qualidade universal material, estendendo-a ao reino mineral, como expressa na *Conversa entre D'Alembert e Diderot*, escrito de 1769 que narra a passagem da matéria à vida: “[...] porque, enfim, esta sensibilidade [...], se é uma qualidade geral e essencial da matéria, é preciso que a pedra sinta.”³⁷ D'Alembert, o geómetra, representante de uma ciência que nada apreendia do real, quase semelhante a um sonho traduzido em equação, duvida desta ideia, dizendo: “Tal é duro de acreditar.”³⁸ De facto, a sua incredulidade reporta-se a uma concepção peculiar da alma: a alma

³⁵ T. Bordeu, *Recherches sur le Pouls*, in Eric-Emmanuel Schmitt, *Diderot ou la Philosophie de la Séduction*, p. 241: “Chaque partie organique du corps vivant a des nerfs qui ont une sensibilité, une espèce ou un degré particulier de sentiment: cette sensibilité fait la vie des nerfs; elle est la suite nécessaire de leur constitution, de leur position et de leur modification dans le corps ou dans ses parties, lorsqu'elles ne sont pas entièrement privées des conditions sans lesquelles la vie ne peut ni se montrer ni exister; la sensibilité est de différentes espèces, et en general plus ou moins apparente dans les différents fonctions; elle se confond plus ou moins avec la mobilité ou la contractilité.”

³⁶ Eric-Emmanuel Schmitt, *Diderot ou la Philosophie de la Séduction*. Veja-se capítulo III.2 referente ao tema “Filosofia e Ciência”.

³⁷ D. Diderot, *Entretien entre D'Alembert et Diderot*, in *Oe. Ph.*, p. 258: “[...] car enfin cette sensibilité [...], si c'est une qualité générale et essentielle de la matière, il faut que la pierre sente.”

³⁸ D. Diderot, *id.*, *ibidem*: “Cela est dur à croire.”

sensitiva foi atribuída, desde Aristóteles, ao animal e, por isso, difere da alma vegetativa e da alma racional. A originalidade e audácia de Diderot vislumbra-se na resposta que tece sobre o assunto: “Sim, para aquele que a corta, talha, mói e que não a ouve gritar.”³⁹ Sofre, pois, influências de autores como La Mettrie que, no seu *Tratado sobre a Alma*, de 1752, admite que a matéria contém em si a força motriz que a anima, sendo dotada de sentimento, de P.L. Maupertuis que doa sensibilidade ao reino vegetal, mas recusa a sua presença no reino mineral e de Jean-Baptiste Robinet que fala claramente da nutrição, do crescimento e da geração dos minerais.

Diderot defende ainda que apenas existem duas pequenas diferenças entre o homem e a estátua, assim como entre a carne e o mármore. A primeira diferença está na forma de sensibilidade que neles se manifesta, como afirma D’Alembert: “Assim, a estátua tem apenas uma sensibilidade inerte; e o homem, o animal, talvez mesmo a planta, são dotados de uma sensibilidade activa.”⁴⁰ A segunda diferença entre o bloco de mármore e o tecido⁴¹ da carne, pode encontrar-se na organização interior da estátua e do homem, por maiores que sejam as suas semelhanças exteriores e visíveis, como refere o geómetra: “Seguramente. Qualquer que seja a semelhança entre a forma exterior do homem e a da estátua, nenhuma relação existe entre a sua organização interior. O cinzel do mais hábil escultor não cria uma epiderme.”⁴²

O segredo da passagem da sensibilidade inerte ou “força morta” à sensibilidade activa ou força viva⁴³ está numa experiência que se repete, todos os dias, perante os nossos olhos. Trata-se da assimilação⁴⁴ alimentar que Diderot traduz no movimento

³⁹ D. Diderot, *id.*, *ibidem*: “Oui, pour celui qui la coupe, la taille, la broie et qui ne l’entend pas crier.”

⁴⁰ D. Diderot, *idem*, p. 260: “Ainsi la statue n’a qu’une sensibilité inerte; et l’homme, l’animal, la plante même peut-être, sont doués d’une sensibilité active.”

⁴¹ T. Bordeu cria o termo “tecido” para nomear o órgão celular. Esta palavra jamais fora aplicada a um órgão do corpo humano ou à sua “carne”.

⁴² D. Diderot, *Entretien entre D’Alembert et Diderot*, in *Oe. Ph.*, p. 261: “Assurément. Quelque ressemblance qu’il y ait entre la forme extérieure de l’homme et de la statue, il n’y a point de rapport entre leur organisation intérieure. Le ciseau du plus habile statuaire ne fait pas même un épiderme.”

⁴³ Assim como a sensibilidade possui uma natureza dupla (inerte e activa), a mesma duplicidade atinge a noção de movimento que é “força morta” e força viva. A concepção puramente mecânica de força é substituída pelas noções de energia não libertada ou energia potencial e de energia cinética. Segundo Diderot, o movimento é inerente a toda a matéria, estando presente tanto no corpo imóvel como no corpo transferido. Esta temática será tratada no subcapítulo seguinte.

⁴⁴ A assimilação em geral é retratada na sua carta a Duclos (10.10.1775): “A sensibilidade, é uma propriedade universal da matéria, propriedade inerte nos corpos brutos, como o movimento nos corpos pesados parados por um obstáculo, propriedade tornada activa nos mesmos corpos pela sua assimilação com uma substância viva animal... *O animal é o laboratório onde a sensibilidade, de inerte que era, se torna activa*. [La sensibilité, c’est une propriété universelle de la matière, propriété inerte dans les corps bruts, comme le mouvement dans les corps pesants arrêtés par un obstacle, propriété rendue active dans les mêmes corps par leur assimilation avec une substance animale vivante... *L’animal est le laboratoire où la sensibilité, d’inerte qu’elle était, devient active*]. Veja-se, ainda, a Carta a Sophie Volland de 15 de

seguinte: “Sim; porque ao comer, o que fazeis? Retirais os obstáculos que se opunham à sensibilidade activa do alimento. Vós a assimilais; vós a transformais em carne; vós a animalizais; vós a tornais sensível, e aquilo que vós realizais sobre um alimento, fá-lo-ei quando me apetecer sobre o mármore.”⁴⁵

Tornar o mármore comestível é difícil, mas para Diderot basta, em primeiro lugar, reduzi-lo a pó e, de seguida, misturá-lo ao húmus ou terra vegetal, estando assim encontrado o meio de união entre este e o homem, que é a planta. De facto, a planta alimenta-se da terra e o ser humano alimenta-se dela. Após esta explicação, D’Alembert parece convencido: “Verdadeiro ou falso, gosto desta passagem do mármore ao húmus, do húmus ao reino vegetal, e do reino vegetal ao reino animal, à carne.”⁴⁶

Diderot considera que a cadeia de seres é regida por uma lei da continuidade sustentada pela concepção de uma sensibilidade material universal que pressupõe, necessariamente, a circularidade dos seres, isto é, a necessidade de não qualificar os diferentes seres naturais com essências particulares, como se constata *No Sonho De D’Alembert*: “Todos os seres circulam uns nos outros, por consequência todas as espécies... Tudo está em fluxo perpétuo... Todo o animal é mais ou menos homem; todo o mineral é mais ou menos planta; toda a planta é mais ou menos animal. Não há nada de preciso na natureza... [...] Toda a coisa é mais ou menos uma coisa qualquer, mais ou menos terra, mais ou menos água, mais ou menos ar, mais ou menos fogo; mais ou menos de um reino ou de um outro... Logo, nada é da essência de um ser particular... Não, sem dúvida, porque não há qualidade alguma da qual um ser não seja participante... [...]”⁴⁷ Do mesmo modo, refere nos *Elementos de Fisiologia* : “O homem tem todos os

Outubro de 1759, em que já desenvolvia a mesma questão”...uma coisa que não vivia, aplicada a uma coisa que vivia, torna-se-ia viva e vós entendeis isto? [...une chose qui ne vivait pas, appliquée à une chose qui vivait, est devenue vivante et vous entendez cela?] in *Entretien entre D’Alembert et Diderot*, in *Oe. Ph.*, pp. 261-262 (notas de rodapé).

⁴⁵ D. Diderot, *Entretien entre D’Alembert et Diderot*, in *Oe. Ph.*, pp. 261-262, “Oui; car en mangeant, que faites vous? Vous levez les obstacles qui s’opposaient à la sensibilité active de l’aliment. Vous l’assimilez avec vous-même; vous en faites de la chair; vous l’animalisez; vous le rendez sensible; et ce que vous exécutez sur un aliment, je l’exécuterai quand il me plaira sur le marbre.”

⁴⁶ D. Diderot, *idem*, pp. 263-264: “Vrai ou faux, j’aime ce passage du marbre à l’humus, de l’humus au règne végétal, et du règne végétal au règne animal, à la chair.”

⁴⁷ D. Diderot, *Le Rêve de D’Alembert*, in *Oe. Ph.*, Paris, pp. 312-313: “Tous les êtres circulent les uns dans les autres, par conséquent toutes les espèces...tout est en un flux perpétuel...Tout animal est plus ou moins homme; tout minéral est plus ou moins plante; toute plante est plus ou moins animal. Il n’y a rien de précis en nature...[...] Toute chose est plus ou moins une chose quelconque, plus ou moins terre, plus ou moins eau, plus ou moins air, plus ou moins feu; plus ou moins d’un règne ou d’un autre... donc rien n’est de l’essence d’un être particulier... Non, sans doute, puisqu’il n’y a aucune qualité dont aucun être ne soit participant... [...]”

tipos de existência: a inércia, a sensibilidade, a vida vegetal, a vida poliposa, a vida animal, a vida humana.”⁴⁸

Curioso será constatar que, na obra supracitada, Diderot aborda a vida nos reinos vegeto-animal, sobretudo no reino animal. Parece que, desde o *Sonho De D'Alembert*, o autor modificou o seu conceito de continuidade. Já não procura estabelecer a transição entre o reino mineral e o reino vegetal, renunciando mesmo a afirmá-la. No entanto, a convicção subsiste, provavelmente em si, mas desta vez compõe, sob a influência do químico Guillaume-François Rouelle⁴⁹, os elementos vitais e não persiste na imitação de um sonho. Nesta obra, é preciso provar ideias e nem as suas leituras, nem as suas meditações, nem a própria ciência lhe oferecem a prova procurada.

Para Baertschi, Diderot hesita entre duas explicações sobre a sensibilidade: ou a sensibilidade é física, propriedade geral da matéria, seguindo uma perspectiva hilozoísta, ou é o resultado da organização, seguindo uma perspectiva emergentista. Parece-nos que a primeira concepção nos é relatada no *Sonho De D'Alembert* e a segunda nos *Elementos de Fisiologia*.

Diderot explicita a primeira abordagem a partir da assimilação. Ela revela-nos aquilo que estava presente, mas em estado latente, em toda a molécula, isto é, a sensibilidade. Por esta razão, existem minerais menos mortos do que outros, sendo as moléculas organizadas ou sem organização, dotadas de sensibilidade. O autor explica, pois, a assimilação a partir de uma comparação tirada da física: do mesmo modo que se distinguem duas espécies de fenómenos nos corpos, a translação e a resistência, efeitos respectivos da força viva e da “força morta” - que o não é senão em aparência, conquanto a segunda é também uma força viva - deveremos, igualmente, distinguir duas espécies de sensibilidade, activa e inerte - esta última, permanecendo latente, mas passando ao estado de actividade logo que os obstáculos que a impedem acabem por desaparecer, mostrando *a posteriori* a sua presença na matéria inerte. Diderot apelida esta posição de hilozoísta, definindo-a assim na *Enciclopédia*: “Espécie de ateísmo filosófico que atribui a todos os corpos considerados em si mesmos, uma vida como estado essencial [...]. Estes filósofos [...] crêem que estas partes (corporais), por meio da organização, se aperfeiçoam a si

⁴⁸ D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, p. 61: “L’homme a tous les sortes d’existence: l’inertie, la sensibilité, la vie végétale, la vie polipeuse, la vie animale, la vie humaine.”

⁴⁹ G.F. Rouelle foi um ilustre químico e Diderot, aos quarenta e um anos, frequentou o seu curso de química, ciência que analisa, compõe e decompõe. Assim pesquisou a constituição real da matéria, dando exemplos precisos de laboratório. Os seus erros são idênticos aos de todos os químicos que antecederam Antoine-Laurent de Lavoisier, que não mediam, não pesavam os fenómenos passíveis desta quantificação.

mesmas até adquirir sentimento e conhecimento directo como nos animais, e razão e conhecimento reflectido como nos homens.”⁵⁰

Assim, se toda a matéria é sensível, não significa que toda a matéria pense. O pensamento permanece, pois, um produto da organização e, neste sentido, o hilozoísmo aproxima-se do emergentismo que veicula ser a sensibilidade uma propriedade da matéria viva animal, produto da organização. A sensibilidade torna-se uma qualidade que surge da matéria, ou seja, uma propriedade que aparece, exclusivamente, num certo estágio da sua organização e que não é redutível às propriedades mais primitivas e gerais da mesma. Para ilustrar esta ideia, partiremos de um fenómeno peculiar de reprodução: a fecundação do ovo e o desenvolvimento do pinto. Para além disso, evocaremos os conhecimentos químicos do autor.

No primeiro caso, Diderot explica a fecundação do ovo como a passagem de uma massa inerte à vida, através da acção do calor que é movimento. A partir daqui, o pinto desenvolve-se e quebra a casca, tendo todas as afeições e acções dos humanos. Mas, à primeira vista, esta descrição assemelha-se à explicação mecanicista, levando a crer que a sensibilidade e a vida são resultados do calor e do movimento. Pelo contrário, Diderot pretende mostrar que o pinto que nasce adquiriu novas propriedades irreduzíveis ao calor e ao movimento, porque tem todas as afeições humanas. Não é uma máquina, portanto, ao nível físico, a matéria possui propriedades mecânicas que lhe permitem produzir uma organização dotada de uma qualidade não mecânica, que estará na origem do sentimento e do pensamento.

No segundo caso, o autor saberia que os elementos em moléculas isoladas não são munidos das propriedades da massa, como é o caso da água que não tem humidade e não tem elasticidade.

Se Diderot formulou esta hipótese a partir da tese cartesiana que explicitava a origem do mundo a partir do calor e do movimento, não poderia daí inferir que estas duas qualidades seriam a causa do mundo, da sensibilidade e da vida, porque todas possuíam algo de irreduzível. De qualquer forma, hilozoísta ou emergentista, Diderot queria fundar um monismo no sensível, superador do dualismo cartesiano. Para ele, o pensamento é

⁵⁰ D. Diderot, “Hylozoïsme”, *Encyclopédie*, tomo VIII; in Bernard Baertschi, *Les Rapports de l’Âme et du Corps, Descartes, Diderot et Maine de Biran*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992, p. 107: “Espèce d’athéisme philosophique, qui attribue à tous les corps considérés en eux-mêmes, une vie comme leur étant essentielle [...]. Ces philosophes [...] croient que ces parties (corporelles), par le moyen de l’organisation, se perfectionnent elles-mêmes jusqu’à acquérir du sentiment et de la connaissance directe comme dans les bêtes, et de la raison ou de la connaissance réfléchie comme dans les hommes.”

sensibilidade transformada e esta é o berço da vida contínua, não estilhaçada por divisões artificiais humanas. Assim, haveria uma única substância no diverso, como sustenta na *Conversa entre D'Alembert e Diderot*: Diderot – “Não há mais do que uma substância no universo, no homem e no animal. A serineta é de madeira, o homem é de carne. O canário é de carne, o músico de uma carne diversamente organizada; mas tanto um como o outro têm a mesma origem, a mesma formação, as mesmas funções e o mesmo fim”.⁵¹

Contudo, na afirmação anterior, o autor parece ter dado um salto: não fazendo alusão aos reinos mineral e vegetal. Não terá dado a natureza um salto idêntico, imperceptível ao homem? De qualquer forma, a passagem do mineral ao vegetal não se faz através dos sais e cristais, porque estes corpos brutos formam-se por aposição. Dito doutro modo, o mineral não é organizado, porque só o vivo o é. Diderot apenas sabe que a matéria viva, que manifesta a sua sensibilidade, não reage de forma mecânica, como os corpos inanimados. Diderot reitera a complexidade desta passagem ou salto natural nos *Elementos de Fisiologia*: “O reino vegetal poderia bem ser, e ter sido a causa primeira do reino animal, e ter retirado a sua origem do reino mineral e este último emanar da matéria universal heterogênea.”⁵² De seguida, fundamenta a passagem do vegetal ao animal, sem evocar o reino mineral. Compreendamos agora a estrutura energética desta matéria sensível e universal.

c) A Duplicidade Sensível - A Energia e a Inércia

Na obra *Princípios Filosóficos sobre a Matéria e o Movimento*, de 1770, Diderot explicita a sua hipótese que afirma a universalidade do movimento e, consequentemente, a natureza aparente do repouso, como se evidencia na crítica inaugural à filosofia cartesiana presente na mesma obra: “Não sei em que sentido os filósofos supuseram que a matéria seria indiferente ao movimento e ao repouso. Aquilo que há de mais certo é que todos os corpos gravitam uns sobre os outros; é que todas as partículas dos corpos

⁵¹ D. Diderot, *Entretien entre D'Alembert et Diderot*, in *Oe. Ph.*, p. 278: Diderot – “Il n'y a plus qu'une substance dans l'univers, dans l'homme, dans l'animal. La serinette est de bois, l'homme est de chair. Le serin est de chair, le musicien est d'une chair diversement organisée; mais l'un et l'autre ont une même origine, une même formation, les mêmes fonctions et la même fin.”

⁵² D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, p. 7: “Le regne vegetal pourrait bien être, et avoir été la source première du règne animal, et avoir pris la sienne dans le regne mineral, et celui-ci émaner la matiere universelle heterogène.”

gravitam umas sobre as outras; é que, neste universo, tudo está em translação ou *in nisu*, ou em translação e *in nisu* à vez.”⁵³

A translação significa a forma visível do movimento e a expressão *in nisu* refere-se ao esforço ou forma despercebida do movimento. Assim, para Diderot, até um corpo acomodado tende a esforçar-se para o movimento, mesmo quando o obstáculo é momentaneamente mais forte do que o movimento que se lhe opõe. De facto, este debate não é novo: Descartes pensava, retomando a tradição escolástica, que o movimento não era essencial à matéria, tratando-se de uma qualidade segunda e ambígua. Perante o caso de uma embarcação atingida pela tempestade, Descartes diria que os tripulantes acreditariam estar a mover-se quando constatassem que todas as partes da embarcação se deslocavam como eles. Diderot, pelo contrário, defenderia que tudo muda e é deste contínuo movimento que nasce a impressão ilusória da imobilidade. Nega, assim, a possibilidade de um repouso absoluto e afirma a evidência de um repouso relativo material. Por esta razão, os corpos devem ser investigados na natureza, no seu horizonte de acção e de reacção, nunca a partir de uma abstracção que só tem correspondência ideal, como explicita na seguinte passagem da obra supracitada: “Tudo está num repouso relativo numa embarcação atingida pela tempestade. Nada aí se encontra em repouso absoluto, nem mesmo as moléculas agregadoras, quer da embarcação, quer dos corpos que esta contém.

Se eles não concebem nem a tendência ao repouso nem ao movimento, num corpo qualquer, é porque, aparentemente, olham a matéria como homogénea; é porque fazem abstracção de todas as qualidades que lhe são essenciais; é porque a consideram como inalterável no instante quase invisível da sua especulação, [...] é porque esquecem que, enquanto raciocinam sobre a indiferença do corpo ao movimento ou ao repouso, o bloco de mármore tende à dissolução.”⁵⁴

⁵³ D. Diderot, *Principes Philosophiques sur la Matière et le Mouvement*, in *Oe. Ph.*, p. 393: “Je ne sais en quel sens les philosophes ont supposé que la matière était indifférente au mouvement et au repos. Ce qu’il y a de bien certain, c’est que toutes les corps gravitent les uns sur les autres; c’est que toutes les particules des corps gravitent les unes sur les autres, c’est que, dans cet univers, tout est en translation ou *in nisu*, ou en translation et *in nisu* à la fois.”

⁵⁴ D. Diderot, *idem*, pp. 393-394: “Tous est dans un repos relatif en un vaisseau battu par la tempête. Rien n’y est en un repos absolu, pas même les molécules agrégatives, ni du vaisseau, ni des corps qu’il renferme.

S’ils ne conçoivent pas plus de tendance au repos qu’au mouvement, dans un corps quelconque, c’est qu’apparemment ils regardent la matière comme homogène, c’est qu’ils font abstraction de toutes les qualités qui lui sont essentielles; c’est qu’ils la considèrent comme inaltérable dans l’instant presque indivisible de leur speculation; [...] c’est qu’ils oublient que, tandis qu’ils raisonnent de l’indifférence du corps au mouvement ou au repos, le bloc de marbre tend à sa dissolution.”

O “bloco de mármore que tende a dissolver-se”⁵⁵ é uma expressão reveladora do mundo diderotiano reanimado pela dinâmica, sobretudo, de Leibniz e em menor escala de Newton⁵⁶. O movimento de um corpo deixa de ser explicado, como o fazia Descartes, a partir da primeira causa de movimento, Deus⁵⁷, ou pelos outros corpos que o pressionam devido a este movimento divino. Este passa a ser compreendido, por exemplo, a partir da noção leibniziana de força que se desenvolve sob várias formas: as forças vivas e as forças mortas.⁵⁸ Deste modo, Leibniz mostrava a diferença que separava os corpos em movimento daqueles que tinham, apenas, uma tendência para se mover, derivando a sua “imobilidade” do fenómeno da pressão. Diderot renuncia, assim à concepção cartesiana de corpo sem acção e sem força e, obrigatoriamente, à afirmação de uma força extrínseca, condição possibilitante da sua passagem do repouso ao movimento. O movimento é, pois, a lei geral do mundo e o repouso, apenas uma etapa momentânea e aparente do seu desenvolvimento, como refere a seguir: “Vós que imaginais tão bem a matéria em repouso, podereis imaginar o fogo em repouso? Tudo, na natureza, tem a sua acção diversa, como esta massa de moléculas a que chamais *fogo*. Nesta massa a que chamais *fogo*, cada molécula tem a sua natureza, a sua acção.

Eis a verdadeira diferença entre o repouso e o movimento; é que o repouso absoluto é um conceito abstracto que não existe na natureza, e o movimento é uma qualidade tão real como o comprimento, a largura e a profundidade. [...] Vós fareis da geometria e da metafísica o que vos apetercer; mas eu, que sou físico e químico; que considero os corpos na natureza, e não na minha cabeça; vejo-os existentes, diversos, revestidos de propriedades e acções, e agitando-se no universo como no laboratório, onde uma faísca nunca se encontra ao lado de três moléculas combinadas de pólvora, de carvão ou de enxofre, sem que se siga uma explosão necessária.”⁵⁹

⁵⁵ Esta dissolução geral da matéria que Diderot anuncia é, também concordante com John Toland; o exemplo do mármore foi retirado da seguinte obra do autor inglês: *Letters to Serena* (1704).

⁵⁶ É preciso reconhecer outras propriedades na Natureza para além da atracção universal e dos princípios da mecânica para explicitar a reanimação do mundo em Diderot, em interrelação com a auto-organização material do vivo.

⁵⁷ A suposição de um ser colocado fora do universo material é impossível. Compromete o advento da nova ciência que não pode depender de uma teologia. Esta temática inaugurou a *Conversa*.

⁵⁸ Também Diderot escreve na obra *Interpretação sobre a Natureza* que a matéria em geral se divide em matéria viva e morta. Morta, para nós, significa inerte, porque, como veremos, não há morte absoluta na natureza, devido à sua reversibilidade essencial.

⁵⁹ D. Diderot, *Principes Philosophiques sur la Matière et le Mouvement*, in *Oe. Ph.*, pp. 394-395: “Vous qui imaginez si bien la matière en repos, pouvez-vous imaginer le feu en repos? Tout, dans la nature, a son action diverse, comme cet amas de molécules que vous appelez le feu. Dans cet amas que vous appelez *feu*, chaque molécule a sa nature, son action. Voici la vraie différence du repos et du mouvement; c’est que le repos absolu est un concept abstrait qui n’existe point en nature, et que le mouvement est une qualité aussi réelle que la longueur, la largeur et la

É a imagem do mundo tornado laboratório que Diderot aprova. Neste mundo transmutado encontramos átomos e moléculas plenos de acção e de força. O átomo tem, assim, uma força própria e uma acção com efeito sobre o mundo, ao mesmo tempo que, o próprio mundo o transforma. Esta correlação estreita é descrita da forma seguinte: “Um átomo agita o mundo; nada é mais verdadeiro; tal como é o átomo agitado pelo mundo: já que o átomo tem a sua força própria, ela não pode existir sem efeito.”⁶⁰

A molécula é igualmente animada por uma força íntima, própria da sua natureza, pela acção do peso ou da gravitação e pela acção de todas as outras moléculas sobre ela, podendo estas três espécies de acções convergir ou divergir: “A molécula deve ser considerada como actualmente animada por três espécies de acções; a acção do peso ou da gravitação, a acção da sua força íntima e própria da sua natureza de água, de fogo, de ar, de enxofre; e da acção de todas as outras moléculas sobre ela: e pode acontecer que estas três acções sejam convergentes ou divergentes.”⁶¹

Para Diderot, a força íntima da molécula jamais se esgota, sendo imutável e eterna como em Paul-Henri D’Holbach, posição que este último defende na obra *Système de la Nature*. A partir desta energia geral, desta necessidade universal, desta heterogeneidade material, nascem as mais diversas combinações de seres. No entanto, para o autor, o movimento e a energia só são compreensíveis na sua relação com o repouso e a inércia, como evidencia na *Refutação seguida da obra D’Helvétius intitulada O Homem*, de 1773: “Vejo claramente no desenvolvimento do ovo e noutras operações da natureza, a matéria inerte em aparência, mas organizada, passar através de elementos puramente físicos, do estado de inércia, ao estado de sensibilidade e de vida [...].”⁶² Deste modo, a força de inércia é uma propriedade real e comum dos corpos que consiste na capacidade que estes manifestam de permanecer no seu estado, seja de repouso ou de movimento, a menos que qualquer causa estranha os faça mudar. Diderot segue D’Alembert que define

profondeur. [...] Vous ferez de la géometrie et de la métaphysique tant qu’il vous plaira; mais moi, qui suis physicien et chimiste; qui prends les corps dans la nature, et non dans ma tête; je les vois existants, divers, revêtus de propriétés et d’actions, et s’agitant dans l’univers comme dans le laboratoire, où une étincelle ne se trouve point à côté de trois molécules combinées de salpêtre, de charbon et de soufre, sans qu’il s’ensuive une explosion nécessaire.”

⁶⁰ D. Diderot, *idem*, p. 396: “Un atome remue le monde; rien n’est plus vrai; cela l’est autant que l’atome remué par le monde: puisque l’atome a sa force propre, elle ne peut être sans effet.”

⁶¹ D. Diderot, *idem*, p. 397: “Toute molécule doit être considérée comme actuellement animée de trois sortes d’actions, l’action de pesanteur ou de gravitation, l’action de sa force intime et propre à sa nature d’eau, de feu, d’air, de soufre, et l’action de toutes les autres molécules sur elle: et il peut arriver que ces trois actions soient convergentes ou divergentes.”

⁶² D. Diderot, *Refutation suivie de l’ouvrage D’Helvétius intitulé L’Homme*, in *Oe. Ph.*, pp. 565-566: “Je vois clairement dans le développement de l’oeuf et quelques autres opérations de la nature, la matière inerte en apparence, mais organisée, passer par des agents purement physiques, de l’état de l’inertie à l’état de sensibilité et de vie [...].”

a força de inércia na *Encyclopédie*, e encontra, no artigo *Força*, duas leis essenciais para a compreensão deste mundo animado e dinâmico: uma respeitante à conservação ou continuação do movimento, outra relativa à conservação ou continuação do repouso. Para o geómetra, seria impensável atribuir a um corpo em movimento um esforço ou uma energia e destituir um corpo em repouso de tais características. A inércia provém, pois, tal como a energia, de uma mesma origem, a força activa da molécula, a sensibilidade ou útero primordiais. São dois aspectos da actividade ou fermentação universal que engloba o mundo dos seres vivos e dos seres inanimados (minerais) e que consiste numa modificação contínua do seu ser, o que pressupõe uma eternidade material que será, de seguida, explicitada.

d) A Eternidade da Sensibilidade Vital

Segundo Diderot, a natureza muda incessantemente e apenas a molécula resiste a esta vicissitude universal, pois permanece eterna e imutável. Na obra *Elementos de Fisiologia*, considera que: “A ordem geral da natureza muda sem cessar: no seio desta vicissitude, a duração da espécie, pode manter-se? não: Apenas a molécula permanece eterna e inalterável.”⁶³ Esta ideia encontra-se previamente configurada numa *Carta para Sophie Volland* datada de 1759: “O sentimento e a vida são eternos. Aquilo que vive sempre viveu e viverá sem fim. A única diferença que conheço entre a morte e a vida é que no presente viveis em massa, e que daqui a vinte anos vivereis em detalhe, dissolvida, dispersa em moléculas.”⁶⁴

Admitir que “o sentimento e a vida são eternos” pressupõe, inicialmente, a aceitação da imanência da vida em todas as moléculas heterogéneas, como demonstra o autor: “Há certamente duas vidas muito distintas, mesmo três.

A vida do animal inteiro.

A vida de cada um dos seus órgãos.

A vida da molécula.”⁶⁵

⁶³ D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, p. 42: “L’ordre general de la nature change sans cesse: au milieu de cette vicissitude la durée de l’espece peut-elle rester la même? non: Il n’y a que la molécule qui demeure éternelle, et inalterable.”

⁶⁴ D. Diderot, *Lettre a Sophie Volland*, 15 Octobre de 1759, in *Oe. Ph.*, p. 313: “Le sentiment et la vie sont éternels. Ce qui vit a toujours vécu et vivra sans fin. La seule différence que je connaisse entre la mort et la vie c’est qu’à présent vous vivez en masse, et que dissous, épars en molécules, dans vingt ans d’ici vous vivrez en détail.” [nota de rodapé]

⁶⁵ D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, p. 27: “Il y a certainement deux vies très distinctes, même trois. La vie de l’animal entier.

Compreendemos a partir das citações anteriores que Diderot inviabiliza uma interpretação da natureza que aceite, na sua constituição, elementos absolutamente mortos, como confessa numa *Carta para Sophie Volland*⁶⁶: “supor que ao colocar ao lado de uma partícula morta, uma, duas ou três partículas mortas, e a partir daí formar-se um sistema de corpos vivos, é cair, parece-me, num absurdo muito forte.”⁶⁷ Cumulativamente, esta afirmação prova que a reversibilidade material é uma realidade dinâmica natural para Diderot, conquanto que seja preciso relembrar o seguinte: “Bordeu: [...] a vida é o agregado, a sensibilidade é o elemento.”⁶⁸

Para o autor, a natureza é dotada de uma radicalidade relacional em que tudo está ligado, ligando-se, dando forma à torrente universal material: as formas passam, mas os seus elementos constitutivos – as moléculas - sujeitos a leis particulares, perduram e dirigem este mundo fenomenal, visível, em devir constante. Mas, este plano invisível torna-se visível a partir das observações microscópicas de John Tuberville Needham (1713-1781) que, em 1750, arruína a noção cartesiana de matéria entendida como extensão, impenetrabilidade e divisibilidade infinita. Em primeiro lugar, porque a divisibilidade infinita e a impenetrabilidade materiais são atributos contraditórios. Em segundo lugar, porque se a essência da matéria se identificar com a simples extensão, o espaço e o corpo tornam-se a mesma coisa e toda a natureza perde a sua actividade intrínseca, quedando-se anémica. Devido a todas estas críticas, J.T. Needham chega a uma nova definição de matéria: ela é um composto derivado da combinação de uma série de agentes simples. Estes agentes simples conjugam entre si o princípio do movimento e da resistência, e todo o universo é produto desta luta de energias contrárias.

Para além do anteriormente explicitado, as observações microscópicas de J.T. Needham, sobretudo as que se referem à decomposição orgânica das lentilhas, reiteram a vitória do princípio do movimento sobre o princípio da resistência, visto que esta decomposição produz seres cada vez mais activos, os organismos “sumários.” J.T. Needham pode, assim, ajudar a confirmar, a unidade fundamental da natureza e também este dinamismo essencial que a compõe, e cuja imagem mais próxima é a de uma cadeia

La vie de chacun de ses organes.

La vie de la molécule.”

⁶⁶ Esta carta não está datada. Talvez seja de Setembro de 1768.

⁶⁷ D. Diderot, *Lettre a Sophie Volland*, s.d., in *Oe. Ph.*, p. 288: “supposer qu’en mettant à côté d’une particule morte une, deux ou trois particules mortes, on en formera un système de corps vivants, c’est d’avancer, ce me semble, une absurdité très forte.” [nota de rodapé]

⁶⁸ D. Diderot, *Le Rêve de D’Alembert*, in *Oe. Ph.*, p. 367: “Bordeu: [...] la vie est l’agregat, la sensibilité est de l’élément.”

ou gradação de seres que se move do simples para o complexo e em que a matéria circula sem fim.

Diderot, pondo de parte a metafísica que J.T. Needham queria fundar com base nas suas observações microscópicas, aceita, no geral, as suas ideias transformistas. Salientam-se, neste momento, as concepções de indivisibilidade molecular (os agentes simples de J.T. Needham), de circularidade e de reversibilidade materiais que sustentam a defesa diderotiana da eternidade natural. No primeiro caso, Diderot confirma a indivisibilidade atômica, molecular, do “elemento” ou sensibilidade através de D’Alembert: “Sem conceber a natureza da sensibilidade, nem da matéria, vejo que esta é uma qualidade simples, una, indivisível e incompatível com um sujeito ou substrato divisível”⁶⁹, ou ainda através de si mesmo: “Se no universo nenhuma molécula se parece com outra, nenhum ponto numa molécula se parece com outro, convenhamos que o próprio átomo é dotado de uma qualidade, de uma forma indivisível [...]”⁷⁰ Assim, esta indivisibilidade é o princípio do romance da vida que Diderot expressa através da metáfora das gotas de mercúrio.⁷¹ A história da organização começa, pois, quando duas moléculas se reúnem, formando uma só. Mas, a história da vida é anterior. No entanto, esta assimilação primordial reitera a infindável fecundidade relacional da natureza. No segundo caso, Diderot aceita a dissolução das formas materiais, dos “agregados”, das “massas”, mas nunca a destruição molecular e atômica, alicerces sensíveis da “ordem geral da natureza”. As palavras diderotianas são abundantes para reanimar o homem, o mundo e o universo: D’Alembert: “O que é um ser?... A soma de um certo número de tendências... Poderei ser outra coisa senão uma tendência?... Não, vou para um termo... E as espécies?... As espécies são apenas tendências para um termo comum que lhes é próprio... E a vida?... A vida, uma sequência de acções e de reacções. Vivo, ajo e reajo em massa... Morto, ajo e reajo em moléculas... Jamais morrerei? Não, sem dúvida, nunca morrerei neste sentido, nem eu, nem quem quer que seja... Nascer, viver e passar, é mudar de formas... E o que importa uma ou outra forma? Cada forma tem a felicidade e a infelicidade que lhe é própria. Desde o elefante até ao pulgão... desde o pulgão até à

⁶⁹ D. Diderot, *Entretien entre D’Alembert et Diderot*, in *Oe. Ph.*, p. 277: D’Alembert: “Sans concevoir la nature de la sensibilité, ni celle de la matière, je vois que la sensibilité est une qualité simple, une, indivisible et incompatible avec un sujet ou supôt divisible.”

⁷⁰ D. Diderot, *id.*, *ibidem*: “Si dans l’univers il n’y a pas une molécule qui ressemble à une autre, dans une molécule pas un point qui ressemble à un autre point, convenez que l’atome même est doué d’une qualité, d’une forme indivisible [...]”

⁷¹ Para J.T. Needham a história da vida exemplificar-se-á na célebre gota de água que Diderot explicitará no *Sonho de D’Alembert*.

molécula sensível e viva, a origem de tudo, não há ponto na natureza inteira que não sofra ou que não se alegre.”⁷²

As moléculas de Diderot, sementes da vida eterna, apresentam algumas semelhanças com as moléculas orgânicas de Georges-Louis Buffon, pois ambas servem para explicar a origem da vida sem o auxílio de uma simples justaposição mecanicista de matérias brutas. Para G.L. Buffon, a natureza é constituída por uma infinidade de partículas actualmente vivas e cuja substância é a mesma em todos os seres organizados. Mas, a par daquelas, existem também uma infinidade de partículas brutas semelhantes aos corpos brutos que existem. G.L. Buffon não confunde o vivo ou orgânico com o inorgânico, mas não atribui às primeiras um psiquismo elementar (desejo e memória) como defendia P.L. Maupertuis. Não sabe, contudo, explicar o que anima estas moléculas: a espontaneidade material?

A espontaneidade material é uma realidade para Diderot e é o grande “laboratório” universal e natural da vida: “[...] vejo tudo em acção e reacção; tudo se destruindo sob uma forma; tudo se recompondo segundo outra; as sublimações, as dissoluções, as combinações de todas as espécies, fenómenos incompatíveis com a homogeneidade da matéria; daí concluo que é heterogénea; que existe uma infinidade de elementos diversos na natureza; que cada um destes elementos, pela sua diversidade, tem a sua força particular, inata, imutável, eterna, indestrutível; e que estas forças íntimas ao corpo têm as suas acções fora dele: daqui nasce o movimento ou, preferivelmente, a fermentação geral no universo.”⁷³

Concluimos que a eternidade da sensibilidade vital não anula a evidência da heterogeneidade material e que Diderot representa a natureza de uma forma atomisticamente renovada, ainda que influenciada pelo átomo de substância leibniziano,

⁷² D. Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, in *Oe. Ph.*, p. 312: D'Alembert: “Qu'est-ce qu'un être?... La somme d'un certain nombre de tendances... Est-ce que je puis être autre chose qu'une tendance?... Non, je vais à un terme... Et les espèces?... Les espèces ne sont que des tendances à un terme commun qui leur est propre... Et la vie?... La vie, une suite d'actions et de réactions... Vivant, j'agis et je réagis en masse... Mort, j'agis et je réagis en molécules... Je ne meurs donc point?... Non, sans doute, je ne meurs point en ce sens, ni moi, ni quoi que ce soit... Naître, vivre et passer, c'est changer de formes... Et qu'importe une forme ou une autre? Chaque forme a le bonheur et le malheur qui lui est propre. Depuis l'éléphant jusqu'au puceron... depuis le puceron jusqu'à la molécule sensible et vivante, l'origine de tout, pas un point dans la nature entière qui ne souffre ou qui ne jouisse.”

⁷³ D. Diderot, *Principes Philosophiques sur la Matière et le Mouvement*, in *Oe Ph.*, p. 398: “[...] je vois tout en action et en réaction; tout se détruisant sous une forme; tout se recomposant sous une autre; des sublimations, des dissolutions, des combinaisons de toutes les espèces, phénomènes incompatibles avec l'homogénéité de la matière; d'où je conclus qu'elle est hétérogène, qu'il existe une infinité d'éléments divers dans la nature; que chacun de ces éléments, par sa diversité, a sa force particulière, innée, immuable, éternelle, indestructible; et que ces forces intimes au corps ont leurs actions hors du corps: d'où naît le mouvement ou plutôt la fermentation générale dans l'univers.”

pelas moléculas orgânicas de G.L. Buffon e pelas moléculas com psiquismo de P.L. Maupertuis. No entanto, cria uma imagem da mesma com o olhar do quimismo, introduzindo o sentir na própria vida molecular. Com este mesmo olhar, define o fenómeno da vida de um modo mais amplo, porque nele engloba todas as actividades bioquímicas das moléculas. Com o auxílio repetido da química, caracterizará os diversos reinos que o seu pensamento transformista compreenderá na natureza, sem nunca dela se esquecer, como escreve no início da obra *Interpretação da Natureza*: “É sobre a natureza que eu vou escrever.”⁷⁴

3- O Transformismo e o Evolucionismo *avant la lettre*

a) A Negação da Germinação Preexistente

No centro da cosmovisão setecentista nascem o naturalista e o sábio de laboratório que apresentam à humanidade a natureza multifacetada e a vida imensa, destruindo as tradicionais noções que delas se possuía. O naturalista, viajante em terras desconhecidas, traz para a Europa exemplares de uma fauna e flora que, até então, haviam permanecido sem nome e sem existência. O sábio de laboratório, por seu turno, entrega-se a operações misteriosas, cortando, dissecando, observando microscopicamente seres ínfimos, agitando frascos onde encerra estranhas substâncias.

Inicia-se a epopeia da experimentação e ressurgem problemas sem resposta suficiente: por exemplo, aqueles que se relacionam com os temas da geração e da formação dos corpos organizados. Várias hipóteses explicativas se formulam: a pré-formação, a epigénese e os moldes ou as matrizes.

A teoria da pré-formação supõe, simultaneamente, a admissão prévia de uma criação, primitivamente acabada, próxima da génese bíblica e a defesa da pré-formação dos organismos. Ora, esta teoria completa-se através de uma outra: a do encaixe de germes. Assim, os germes dos animais existem anteriormente e esta preexistência radica nos órgãos reprodutores dos ascendentes. Mas a perplexidade desta resposta aumenta quando se considera que os germes dos descendentes estão contidos no estado germinal dos seus

⁷⁴ D. Diderot, *De l'Interprétation de La Nature*, in *Oe. Ph.*, p. 177: “C’est de la nature que je vais écrire.”

progenitores. Diderot renuncia a esta hipótese, enumerando as consequências absurdas que nela detecta: “D’Alembert: Não acreditaís, então, nos germes preexistentes? [...]

Diderot: Tal é contra a experiência e a razão: contra a experiência que procuraria, inutilmente, estes germes no ovo e na maioria dos animais antes de certa idade; contra a razão que nos ensina que a divisibilidade da matéria tem um termo na natureza, mesmo que esta não o reconheça, e que se recuse a conceber um elefante totalmente formado num átomo e neste átomo um outro elefante totalmente formado, e assim, sucessivamente, até ao infinito.”⁷⁵

D’Alembert, o geômetra, parece personificar a visão fixista do real, concomitantemente ligada à hipótese da pré-formação e dos germes preexistentes. Trata-se de um matiz do “sofisma⁷⁶ do efêmero”, daquele paradigmático homem que pensa ser o mundo e a natureza cenários regulares, produtos de um milagre inicial. Só deste modo se compreende que a origem da vida e da primeira geração de animais faça sentido para algum espírito setecentista, como avança Diderot: “Se a questão da prioridade do ovo sobre a galinha ou da galinha sobre o ovo vos embaraça, é porque supondes que os animais foram, originariamente, aquilo que são no presente. Que tolice! Não se sabe mais sobre aquilo que foram como sobre aquilo que poderão vir a ser. O verme imperceptível que se move na lama dirige-se, talvez, para o estado de grande animal; o animal enorme, que nos apavora pela sua grandeza, dirige-se, talvez, para o estado de verme, sendo, possivelmente, uma produção particular e momentânea deste planeta.”⁷⁷

Diderot não crê na hipótese dos germes encaixados, nem na hipótese dos germes disseminados, contrariamente a Charles Bonnet. Segundo este último autor, a reparação dos membros amputados nos animais inferiores deve-se aos germes disseminados no

⁷⁵ D. Diderot, *Entretien entre D’Alembert et Diderot*, in *Oe. Ph.*, pp. 266-267: “D’Alembert: Vous ne croyez donc pas aux germes préexistants? [...]

Diderot: Cela est contre l’expérience et la raison: contre l’expérience qui chercherait inutilement ces germes dans l’oeuf et dans la plupart des animaux avant certain âge; contre la raison qui nous apprend que la divisibilité de la matière a un terme dans la nature, quoiqu’elle n’en ait aucun dans l’entendement, et qui répugne à concevoir un éléphant tout formé dans un atome et dans cet atome un autre éléphant tout formé, et ainsi de suite à l’infini.”

⁷⁶ Raciocínio ou argumento intencionalmente falso, com a aparência de verdadeiro, com o qual se pretende enganar alguém (engano, logro). Diderot utiliza esta expressão para mostrar a pequenez humana face à inteligibilidade natural.

⁷⁷ D. Diderot, *Entretien entre D’Alembert et Diderot*, in *Oe. Ph.*, pp. 267-268: “Si la question de la priorité de l’oeuf sur la poule ou de la poule sur l’oeuf vous embarrasse, c’est que vous supposez que les animaux ont été originairement ce qu’ils sont à présent. Quelle folie! On ne sait non plus ce qu’ils ont été qu’on ne sait ce qu’ils deviendront. Le vermisseau imperceptible qui s’agite dans la fange, s’achemine peut-être à l’état de grand animal; l’animal énorme, qui nous épouvante par sa grandeur, s’achemine peut-être à l’état de vermisseau, est peut-être une production particulière et momentanée de cette planète.”

corpo do animal que esperam uma ocasião para se desenvolverem. Conclui que o corte de um membro estimula este desenvolvimento.

O autor serve-se do exemplo clássico das patas de lagostim⁷⁸ para provar que as partes desarmoniosas dos animais são reparadas sem o recurso a nenhum germe preexistente. De igual modo, explicita o fenómeno da regeneração⁷⁹ dos órgãos nos seres humanos do seguinte modo: “Bordeu: [...] Já vi dois cotos transformarem-se em braços. [...] vi duas omoplatas alongarem-se em pinça e tornarem-se dois cotos. [...] É um facto. Suponde uma longa série de gerações de manetas, suponde os esforços contínuos e vereis os dois lados desta pequena pinça estender-se mais e mais, cruzar-se nas costas, vir para a frente, talvez tomar a forma de dedos nas extremidades e refazer os braços e as mãos. A conformação original altera-se ou aperfeiçoa-se pela necessidade e pelas funções habituais. Nós andamos tão pouco, trabalhamos tão pouco e pensamos tanto que não desespero se o homem acabar por ser uma cabeça.”⁸⁰

O fenómeno da regeneração dos órgãos depende tão-só da necessidade e das funções habituais e nenhum germe, pela sua fixidez, contém esta informação. A vida explica-se, então, por uma série de alterações sucessivas e impensáveis ou inesperadas para o homem, mesmo que o pensar seja a sua tarefa mais duradoura. Contudo, o pensamento diderotiano baseia-se numa concepção epigenética dos seres vivos que alicerça a sua formação na aposição sucessiva das partes constituintes, exigindo, no entanto, uma explicação precisa sobre a organização do embrião animal, problema que não inquieta os partidários da pré-formação. Uma das dificuldades que estes últimos sentiam prendia-se com o fenómeno da geração e com o facto de não atribuírem igual papel aos progenitores neste processo, porque apenas um deles poderia fornecer o germe pré-formado.

No ovismo, ou sistema de ovos, a fêmea fornecia o ovo que continha uma série de germes femininos encaixados uns nos outros e um único germe masculino. O germe desenvolvia-se após o acto sexual e a fecundação era facilitada pela acção do vapor

⁷⁸ Diderot retira este exemplo da obra de C. Bonnet *Considerações sobre os Corpos Organizados* de 1762, em que o autor expunha detalhadamente a pré-formação.

⁷⁹ O enunciar do fenómeno da regeneração dos órgãos, tão frequente nos animais inferiores, bem como o detalhe das pinças, relembram os trabalhos, já antigos, de René-Antoine Réaumur sobre os crustáceos.

⁸⁰ D. Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, in *Oe. Ph.*, pp. 309-310: “Bordeu: [...] J’ai vu deux moignons devenir à la longue deux bras.[...] j’ai vu deux omoplates s’allonger, se mouvoir en pince, et devenir deux moignons. [...] C’est un fait. Supposez une longue suite de générations manchotes, supposez des efforts continus, e vous verrez les deux côtés de cette pincette s’étendre, s’étendre de plus en plus, se croiser sur les dos, revenir par devant, peut-être se digiter à leurs extrémités, et refaire des bras et des mains. La conformation originelle s’altère ou se perfectionne par la nécessité et les fonctions habituelles. Nous marchons si peu, nous travaillons si peu et nous pensons tant, que je ne désespère pas que l’homme ne finisse par n’être qu’une tête.”

emanado pela semente, a *aura seminalis*. Segundo William Harvey, que estudou as corças, o esperma não entrava no útero. Tal como W. Harvey, outros sábios da época optaram pelo ovismo como A. Haller e C. Bonnet, entre outros. Mas, para poderem optar tinham de ter uma outra tentativa de explicação para o mesmo problema: tratava-se do animalculismo.

O animalculismo defendia que são os germes masculinos que se encadeiam, sendo, para uns, depositados no útero sobre a parede do qual estes se poderão desenvolver ou, para outros, dirigidos para ele com o objectivo de “picar” o ovo que os alimentará. No entanto, os animalculistas sofreram grandes ataques por parte de Carl Linné (vulgarmente conhecido por Lineu), por exemplo, porque este último negava a existência dos espermatozóides descobertos por Antony van Leeuwenhoek em 1677 e que, para além disso, estudara os movimentos, a sobrevivência, a presença no útero das fêmeas destes germes espermáticos masculinos, para ele, princípios da fecundidade humana: um só espermatozóide era fecundo, porque só um ponto, similarmente, fecundo existia no útero ou no ovo. Para G.L. Buffon e J.T. Needham, por seu turno, estes animálculos podiam observar-se em todos os humores animais, concluindo que estes se reduziam a pequenos agregados de moléculas orgânicas e que, de forma alguma, representavam um papel incondicional na fecundação.

Os dois sistemas explicativos do encadeamento dos germes foram abalados por fenómenos como a hibridação e a hereditariedade: este último foi colocado por P.L. Maupertuis na sua obra *Vénus Física* de 1745. Nela se refere que a criança é semelhante, simultaneamente, ao pai e à mãe, pressupondo, assim, a participação essencial do par masculino-feminino na fecundação. Portanto, P.L. Maupertuis sustentava uma teoria da geração assente na mistura de sementes.

A hereditariedade tornava-se significativa, mas era preciso uni-la à noção de biparentalidade, o que relembra para Belaval⁸¹, o sistema da dupla semente, da Antiguidade, que conferia um papel simétrico aos dois progenitores. Contudo, no século XVIII, sabia-se que a existência de esperma na fêmea era impossível, devido aos progressos da fisiologia e, com A. Haller, que a semente feminina não existia.

Diderot, defensor da epigénese, revela ao longo do seu pensamento uma simpatia pelo conceito de hereditariedade, como expressa na obra *O Sobrinho de Rameau*, redigida a partir de 1761: “Ele: O sangue do meu pai é igual ao do meu tio. O meu

⁸¹ Remete-se para desenvolvimento deste tema em I. Belaval, *Études sur Diderot*, pp. 262-266.

sangue é igual ao do meu pai. A molécula paternal era dura e obtusa, e esta maldita molécula primeira assimilou tudo o resto.”⁸² Pelo contrário, continua a demonstrar a sua hostilidade em face desta teoria da geração, seja ovista ou animalculista, porque nega, como vimos, a pré-formação. Discorre, assim, no *Grandval*: “Caímos na questão dos germes preexistentes. Sabeis o que são aqueles animais? Sois vós, sou eu, somos todos os homens que são, os que já foram e os que serão encaixados uns nos outros até ao ovário de Eva e ao testículo de Adão, que foram os dois primeiros cofres de onde saíram, com o tempo, tantos tolos, sem contar com os defensores deste sistema.”⁸³

Torna-se necessário seguir a suposição transformista do autor de apagar o nosso sol e antecipar o tempo. Deste modo, poder-se-á desvelar as suas concepções unitivas de fermentação molecular, de geração espontânea, de epigénese e de cadeia de seres em devir.

b) A Fermentação Molecular e a Geração Espontânea

Se o Sol energético se apagasse, o que aconteceria? A natureza fecunda recriaria um novo mundo, mesmo que este contivesse um pequeno instante passado. Diderot prevê, então, as consequências desta extinção que não é a primeira nem a última na vida da natureza e na sua ordem geral: “As plantas pereceriam, os animais pereceriam e eis a terra solitária e muda. Reacendei este astro, e, num instante, restabelecereis a causa necessária de uma infinidade de gerações novas, entre as quais não ousaria assegurar que, na sequência dos séculos, as nossas plantas, os nossos animais de hoje se reproduziriam ou não.”⁸⁴

D’Alembert questiona o autor sobre a eventualidade da concretização natural da conjectura prefiguradora de uma natureza estacionária e fixista: “E porque é que os

⁸² D. Diderot, *Le Neveu de Rameau et autres textes*, Paris, Librairie Générale de France, 2002, p. 146: “Lui: Le sang de mon père et le sang de mon oncle est le même sang. Mon sang est le même que celui de mon père. La molécule paternelle était dure et obtuse; et cette maudite molécule première s’est assimilé tout le reste.”

⁸³ D. Diderot, *Entretien entre D’Alembert et Diderot*, in *Oe. Ph.*, p. 266: “Nous tombâmes sur la question des germes préexistants. Savez-vous ce que c’est ces bêtes-là? C’est vous, c’est moi, ce sont tous les hommes qui sont, qui ont été et qui seront emboîtés les uns sur les autres jusqu’au ovaire d’Ève et au testicule d’Adam, qui furent les deux premières boîtes d’où sortirent avec les temps tant des sots, sans compter les défenseurs de ce système.” [nota de rodapé; excerto presente numa carta de Naigeon e numa carta do autor a Sophie Volland]

⁸⁴ D. Diderot, *idem*, p. 268: “Les plantes périront, les animaux périront, et voilà la terre solitaire et muette. Rallumez cet astre, et à l’instant vous rétablissez la cause nécessaire d’une infinité de générations nouvelles, entre lesquelles je n’oserais assurer qu’à la suite des siècles nos plantes, nos animaux d’aujourd’hui se reproduiront ou ne se reproduiront pas.”

mesmos elementos dispersos quando reunidos, não produziram os mesmos resultados?”⁸⁵

O pensamento diderotiano lança a incerteza na possibilidade de uma combinação regular e imutável a nível atômico e molecular, devido, sobretudo, às gerações espontâneas descobertas por J.T. Needham. Este físico inglês viu a fermentação vital com o seu microscópio: por exemplo, ao deitar suco de carne muito quente dentro de um tubo, de forma a destruir quaisquer germes presentes na água e ao fechá-lo convenientemente para o isolar do ar exterior. O seu tubo sem vida, daí a quatro dias, encheu-se de animais microscopicamente animados.

Esta experiência torna-se paradigmática e útil para explicar a origem da vida e do mundo incerto. Mas, não é verdadeira, porque a fermentação da vida constatada pelo autor provém de germes trazidos do exterior. Voltaire critica J.T. Needham e as suas experiências, como aquela que prova a metamorfose da farinha de trigo com gorgulho: esta, diluída em água, dava origem a pequenos animais idênticos a enguias. Considera que o microscópio de J.T. Needham é o autêntico laboratório dos ateus, porque mostra, ainda que erradamente⁸⁶, uma matéria em movimento que se pode ordenar a si mesma. Portanto, J.T. Needham recusa a teoria da pré-formação e dos germes preexistentes e, conseqüentemente, a origem divina dos seres vivos. Deste modo, Voltaire ridiculariza e desconfia das descobertas do físico inglês, visto que, para si, se dois animais nascem sem germe, a geração torna-se um conceito vazio de sentido e não será absurdo afirmar que tal como o homem pode surgir de um monte de terra, do mesmo modo, uma enguia poderá surgir de um pedaço de farinha.

Opostamente a Voltaire, Diderot crê na teoria da geração espontânea a partir do calor que é manifestação energética e, segundo Schmitt,⁸⁷ generaliza estes resultados, produzindo um vasto raciocínio analógico em que as evidências de J.T. Needham se tornam o emblema condensado do funcionamento do *cosmos*, porque o físico inglês observa um microcosmos, réplica em pequena escala do macrocosmos. A este propósito, Diderot põe D’Alembert a sonhar, delirante: “O tubo em que percebia tantas gerações momentâneas, comparava-o ao universo; via numa gota de água a história do mundo.

⁸⁵ D. Diderot, *idem*, p. 269: “Et pourquoi les mêmes éléments épars venant à se réunir, ne rendraient-ils pas les mêmes résultats?”

⁸⁶ Voltaire conhece as críticas de Lázaro Spallanzani aos trabalhos de G.L. Buffon e de J.T. Needham. L. Spallanzani estudou o fenómeno de regeneração natural: por exemplo, cortava os cornos e a cabeça a caracóis e estes voltavam a crescer, o mesmo se passando com as salamandras, animais de sangue quente, às quais cortava as patas. São os “milagres naturels” que se conhecem cada vez mais.

⁸⁷ Eric-Emmanuel Schmitt, *Diderot ou la Philosophie de la Séduction*, Paris, ed. Albin Michel S.A., 1997. Veja-se capítulo III.2 referente ao tema “Filosofia e Ciência.”

Esta ideia parecia-lhe grande; achou-a conforme à boa filosofia que estuda os grandes corpos nos pequenos.”⁸⁸

D’Alembert vê a geração espontânea produzir-se, a cada momento, no seu sonho. Por esta razão, parece-nos que, para Diderot, esta teoria ultrapassa uma simples hipótese e identifica-se com uma constatação efectiva e transformista do real. Ao mesmo tempo, realiza um outro desejo ligado ao labor dos alquimistas: o microcosmos é, agora, uma imagem ínfima que repete o macrocosmos. Assim, na gota de água reactualiza-se a história do mundo que radica na fermentação universal e contínua de um oceano material por onde passam, ininterruptamente, uma série infinita de animálculos, gerando, espontaneamente, espécies do mais pequeno animal até ao maior, sujeitas ao nascimento e ao desaparecimento por substituição, porque os átomos e as moléculas são sempre vivos ou eternos. D’Alembert, profetizando, afirma: “Série indefinida de animálculos no átomo que fermenta, a mesma série indefinida de animálculos noutra átomo que se chama Terra. Quem sabe as raças de animais que nos precederam? Quem sabe as raças de animais que sucederão as nossas? Tudo muda, tudo passa, não há senão o todo que resta.”⁸⁹

Em suma, a natureza cria e recria o mundo através de gerações espontâneas e, se o sol se apagasse e se reacendesse, novas espécies animais surgiriam por fermentação ou ainda por putrefacção⁹⁰, não sabendo nós, seres efémeros, a sua forma ou aparência. Diderot transpõe poeticamente as ideias de J.T. Needham e a própria ordem natural. No primeiro caso, as experiências microscópicas do cientista auxiliaram-no na construção da teoria sobre a desordem essencial, como também na recusa de todo o fixismo e providencialismo. No segundo caso, parte do microscópio, “laboratório dos ateus” e da gota de água, que pode assemelhar-se ao líquido espermático⁹¹, para fertilizar o mundo com uma vida plural, diversa e impensável para o efémero. Por isso, D’Alembert prediz o futuro segundo a lógica e a linguagem do sonhador: “Num planeta em que os homens

⁸⁸ D. Diderot, *Le Rêve de D’Alembert*, in *Oe. Ph.*, p. 299: “Le vase où il apercevait tant de générations momentanées, il le comparait à l’univers; il voyait dans une goutte d’eau l’histoire du monde. Cette idée lui paraissait grande; il la trouvait tout à fait conforme à la bonne philosophie qui étudie les grands corps dans les petits.”

⁸⁹ D. Diderot, *idem*, pp. 299-300: “Suite indéfinie d’animalcules dans l’atome qui fermente, même suite indéfinie d’animalcules dans l’autre atome qu’on appelle la Terre. Qui sait les races d’animaux qui nous ont précédés? Qui sait les races d’animaux qui succéderont aux nôtres? Tout change, tout passe, il n’y a que le tout qui reste.”

⁹⁰ Na obra *Elementos de Fisiologia*, Diderot admite a formação dos animais por fermentação e putrefacção.

⁹¹ Esta comparação (tanto a gota de água como o líquido espermático são fonte de vida) é defendida por E. Schmitt na obra *Diderot ou la philosophie de la séduction*.

se multiplicariam à maneira de peixes [...].”⁹² A invenção criadora é agora mais ágil do que a razão explicativa.

c) A Epigénese e a Cadeia de Seres em Devir

Para os defensores da epigénese, como Diderot, os seres vivos formam-se por adições sucessivas⁹³ das partes que se ligam por intussuscepção⁹⁴ e nunca por justaposição simples. De facto, no século XVIII, muitos pensadores compreendem que, através da reprodução e da assimilação, os elementos constitutivos de um ser vivo unem-se para formar um todo que não é um puro agregado, implicando uma assimilação interior das partes, como acontece no acto de nutrição em que se dá uma suscepção ou recepção interior das partes dos alimentos. Esta acção particular observa-se, quer no feto, quer no corpo e nos seus órgãos.

Diderot admite a construção do embrião por desenvolvimentos internos sucessivos que traçarão a originalidade de uma organização vital em relação a outras. Através de T. Bordeu explicita este processo, no ser humano, para contestar a pré-formação: “[...] Vós fostes, no começo, um ponto imperceptível, formado por moléculas muito pequenas, espalhadas no sangue, a linfa do vosso pai ou da vossa mãe; este ponto transformou-se numa fibra solta, depois num feixe de fibras. Até aí, não há o menor vestígio desta forma agradável que tendes [...]. [...] Mas esta sensibilidade pura e simples, este toque, diversifica-se pelos órgãos emanados de cada um dos cordões; um cordão do feixe formando uma orelha, traz à existência um toque a que chamamos som; um outro formando o paladar, traz à existência uma segunda espécie de toque a que chamamos sabor; um terceiro formando o nariz e cobrindo-o dá origem a uma terceira espécie de toque a que chamamos odor; um quarto formando o olho, dando origem a uma quarta espécie de toque a que chamamos cor.”⁹⁵ Mostra, também, a mesma ideia quando fala em

⁹² D. Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, in *Oe. Ph.*, p. 301: “Dans une planète où les hommes se multiplieraient à la manière des poissons [...].”

⁹³ Contudo os minerais formam-se por aposição e não pressupõem, no seu labor constitutivo, a intussuscepção ou actividade assimilativa, mas a pura justaposição. Este tipo de geração difere da geração dos seres vivos.

⁹⁴ Esta acção interior é responsável pela criação e reparação dos órgãos de um todo vivo.

⁹⁵ D. Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, in *Oe. Ph.*, pp. 320-321: “Vous fûtes, en commençant, un point imperceptible, formé de molécules plus petites, éparées dans le sang, la lymphe de votre père ou de votre mère; ce point devint un fil délié, puis un faisceau de fils. Jusque-là, pas moindre vestige de cette forme agréable que vous avez [...]. [...] Mais cette sensibilité pure et simple, ce toucher, se diversifie par les organes émanés de chacun des brins; un brin formant une oreille, donne naissance à une espèce de toucher que nous appelons bruit ou son, un autre formant le palais, donne naissance à une seconde

nome próprio sobre o desenvolvimento do ovo: “[...] Vedes este ovo? É com isto que se contraria todas as escolas de teologia e todos os templos da terra. [...] Em primeiro lugar é um corpo que oscila, um fio que se estende e que se colora, a carne que se forma, um bico, as extremidades das asas, os olhos, as patas que aparecem; uma matéria amarelada que se desembrulha e produz os intestinos; é um animal.”⁹⁶

Diderot, seguindo os princípios gerais do materialismo moderno e do neoespinozismo, considera que o desenvolvimento do ovo mostra a passagem da matéria do estado inerte em aparência para o estado de sensibilidade e de vida, sabendo, no entanto, que a ligação necessária desta passagem escapa aos seus olhos, bem como os desenvolvimentos posteriores deste ou de qualquer outro embrião, que seguem, inevitavelmente, a marcha natural da cadeia de seres em devir. Reitera esta visão quando afirma: “O embrião passou por uma infinidade de organizações e de desenvolvimentos... Esgotaram-se milhares de anos entre cada um destes desenvolvimentos. Ele tem, talvez, ainda outros desenvolvimentos e crescimentos a sofrer que nos são desconhecidos.”⁹⁷

A seu modo, o autor segue o neoespinozismo ao defender que a matéria é sensível, como prova o desenvolvimento do ovo, ainda conhecendo e criticando a teoria das formas ou matrizes de G.L. Buffon. Para G.L. Buffon, as moléculas uniram-se para formar um todo organizado, justamente pela acção das formas ou matrizes interiores, pelas quais a natureza atribui, não só a figura exterior, mas também a forma interior aos seres.

Diderot retira de G.L. Buffon a noção de intussuscepção, a recusa da pré-formação, mas não compreende o que é uma forma: um ser real ou preexistente? De qualquer modo, o contributo destas fontes variadas permitiu ao autor fundar uma teoria sobre a ontogenia desligada do elemento divino e, simultaneamente, libertar o pensamento humano das ilusões fixistas, deste “sofisma do efémero”.

O transformismo e o evolucionismo são a verdadeira linguagem da natureza concreta da qual fazemos parte e que Diderot pretende recontar sem ilusões e sem abstracções.

espèce de toucher que nous appelons saveur; un troisième formant le nez et le tapissant, donne naissance à une troisième espèce de toucher que nous appelons odeur, un quatrième formant un oeil, donne naissance à une quatrième espèce de toucher que nous appelons couleur.”

⁹⁶ D. Diderot, *Entretien entre D'Alembert et Diderot*, in *Oe. Ph.*, pp. 274-275: “[...] Voyez-vous cet oeuf? C'est avec cela qu'on renverse toutes les écoles de théologie et tous les temples de la terre. [...] D'abord c'est un point qui oscille, un filet qui s'étend et qui se colore; de la chair qui se forme; un bec, des bouts d'ailes, des yeux, des pattes qui paraissent; une matière jaunâtre qui se dévide et produit des intestins, c'est un animal.”

⁹⁷ D. Diderot, *idem*, p. 267: “L'embryon a passé par une infinité d'organisations et de développements... Il s'est écoulé des millions d'années entre chacun de ces développements...Il a peut-être encore d'autres développements à subir, et d'autres accroissements à prendre qui nous sont inconnus.”[nota de rodapé]

Repare-se na comparação tecida pelo autor para sintetizar o seu propósito: “Pode-se comparar as noções, que não têm qualquer fundamento na natureza, a estas florestas do Norte cujas árvores não têm raiz. Não é preciso senão um pouco de vento, um facto ligeiro, para derrubar uma floresta inteira de árvores e de ideias.”⁹⁸

A visão de uma natureza em transformação e em evolução constantes permitirá edificar uma árvore sólida do saber natural que já começara a despontar, segundo Belaval⁹⁹, com pensadores como Benoist de Maillet e J.B. Robinet. O primeiro admite uma transformação da espécie animal fundada na sua acção adaptativa, sendo, no entanto, esta hipótese apresentada como uma fábula: todos os seres derivam do mar. Ao lado deste evolucionismo quimérico, J.B. Robinet apresenta um transformismo que anula qualquer possibilidade de evolução. De facto, o autor classifica as espécies através de uma cadeia de seres que se completa no homem, mas, sustenta, simultaneamente, a pré-formação e a imutabilidade das espécies, visto que as reduz a simples esboços da espécie humana. Representa, assim, uma solução análoga àquela que Lineu (*Systema Naturae* de 1735) já delineara: a natureza não procede por saltos.

Para Lineu, o homem não era pedra, nem planta, nem ser divinizado, mas um animal que se inseria com os outros animais na cadeia de seres e que se caracterizava por ser quadrúpede, tal como o macaco. As semelhanças entre os dois eram mais perceptíveis do que as diferenças, como se constata a seguir: “[...] porque há certos macacos que têm menos pêlo que certos homens: estes macacos caminham sobre dois pés, e servem-se dos pés e das mãos como os homens. Aliás, a palavra não é nenhuma característica distintiva para mim: não admito, segundo o meu método, senão características que dependem do número, da figura, da proporção e da situação.”¹⁰⁰

Diderot e outros autores reivindicam a especificidade de cada um dos seres vivos e avaliam esta resposta pela sua ilogicidade. São, pois, P.L. Maupertuis e G.L. Buffon, que se apresentam como os autênticos precursores da teoria da evolução. O primeiro formula uma teoria sobre a selecção natural que se funda sobre a noção de hereditariedade dos

⁹⁸ D. Diderot, *De l'Interprétation de La Nature*, in *Oe. Ph.*, p. 185: “On peut comparer les notions, qui n'ont aucun fondement dans la nature, à ces forêts du Nord dont les arbres n'ont point de racines. Il ne faut qu'un coup de vent, qu'un fait léger, pour renverser toute une forêt d'arbres et d'idées.”

⁹⁹ Remete-se para desenvolvimento deste tema em I. Belaval, *Études sur Diderot*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, pp. 266-267.

¹⁰⁰ D. Diderot, *De l'Interprétation de La Nature*, in *Oe. Ph.*, p. 224: “[...] car il y a certains singes qui ont moins de poils que certains hommes: ces singes marchent sur deux pieds, et ils se servent de leurs pieds et de leurs mains comme les hommes. D'ailleurs la parole n'est point pour moi un caractère distinctif: je n'admets, selon ma méthode que des caractères qui dépendent du nombre, de la figure, de la proportion et de la situation.”

caracteres adquiridos. Interessa-se, assim, pelas mutações e atribuí-lhes uma origem seminal. O segundo esboça uma explicação evolucionista referente ao asno e crê, como P.L. Maupertuis e também Diderot, na força dos caracteres adquiridos. Nos três autores, o processo de selecção natural não é encarado como, posteriormente, em Darwin. Este é apenas um processo de eliminação daquilo que menos condiz com a ordem natural e nunca um mecanismo de aperfeiçoamento das espécies. Assim se explica o fascínio destes pensadores pelos monstros congénitos¹⁰¹ que duram menos tempo do que os outros indivíduos da mesma espécie que possuem, igualmente, algo de monstruoso. Vejamos o exemplo humano: “Mademoiselle De L’Espinasse: O homem não pode ser talvez senão o monstro da mulher, ou a mulher o monstro do homem.”¹⁰²

Contudo, a espécie dura ainda mais tempo do que qualquer um dos seus indivíduos, sem que dela se possa postular a eternidade, o mesmo se aplicando ao mundo. Como este último dura pela transformação e pela instabilidade, Diderot jamais poderia observar no seu curso momentos de aperfeiçoamento ou de deterioração. Por conseguinte, o autor não entende a gradação de seres no universo como uma tendência para o bem ou para o mal, mas apenas como uma tendência para a concretização dos ditames naturais de uma sobrevivência amoral¹⁰³.

Segundo Schmitt¹⁰⁴, Diderot é um precursor por dissemelhança de Jean-Baptiste Lamarck, porque lança uma hipótese cosmogenética, apesar de não pressupor uma evolução gradual e uniforme do simples para o complexo (uma vez que os seres, por exemplo, os animais, nascem espontaneamente complexos), nem tão pouco uma ordem geral providencial ou um finalismo. Prova da inexistência de causas finais no universo

¹⁰¹ Diderot na obra *Sonho de D’Alembert* apresenta vários exemplos de monstros congénitos através de Bordeu que os considera produto das variações de feixe de uma espécie. Refere-se a título exemplificativo o homem-ferradura que morreu em Paris com vinte e cinco anos: “[...] um carpinteiro nascido em Troyes, chamado Jean-Baptiste Macé, que tinha as vísceras no peito e o abdómen ao contrário, o coração à direita como vós o tendes à esquerda; o fígado à esquerda, o estômago, o baço, o pâncreas à direita [...]; os rins, encostados uns aos outros sobre as vértebras lombares, imitando a figura de uma ferradura de cavalo.”[...] [“un charpentier né à Troyes, appelé Jean-Baptiste Macé qui avait les viscères intérieurs de la poitrine et l’abdomen dans une situation renversée, le coeur à droite précisément comme vos l’avez à gauche; le foie à gauche; l’estomac, la rate, le pancréas à la droite [...]; les reins, adossés l’un à autre sur les vertèbres des lombes, imitaient la figure d’un fer à cheval.”] in *Rêve de D’Alembert*, in *Oe. Ph.*, p. 327.

¹⁰² D. Diderot, *Le Rêve de D’Alembert*, in *Oe. Ph.*, p. 328: “Mademoiselle De L’Espinasse: L’homme n’est peut-être que le monstre de la femme, ou la femme le monstre de l’homme.”

¹⁰³ Veja-se a este propósito o subcapítulo I que trata da amoralidade da natureza.

¹⁰⁴ E. Schmitt, *Diderot ou La Philosophie de la Séduction*. Veja-se capítulo III.2 referente ao tema “Filosofia e Ciência”.

está no comentário final que o autor transfere para a autoridade científica de T. Bordeu, relativo ao caso do homem-ferradura: “E venha quem fale de causas finais!”¹⁰⁵

Diderot demonstra o seu valor enquanto pensador do mundo ao substituir o modelo explicativo mecânico pelo modelo dinâmico sob a influência de Leibniz, para quem, contrariamente a Lineu, a natureza sempre procedeu por saltos imperceptíveis. Por isso, o autor setecentista defende uma lei da continuidade natural que nega a existência de vazios no seu percurso. Retoma, também, as ideias de outros autores do seu tempo como C. Bonnet e G.L. Buffon. Este último autor anuncia que a divisão dos seres em três reinos (animal, vegetal e mineral) apresenta um carácter meramente arbitrário, porque a passagem de um reino ao outro faz-se por esta imperceptibilidade gradativa, reminiscência leibniziana.

Para Diderot, os seres vivos, incluindo o homem, ligam-se uns aos outros por uma natureza material comum e, portanto, existe entre eles, somente, uma diferença de grau organizativo. Assim, todos os seres actualmente existentes formam uma cadeia dinâmica, porque estes graus não estão realizados de uma só vez, mas realizam-se sucessivamente. Reitera-se esta perspectiva na seguinte afirmação: “A vegetação, a vida ou sensibilidade¹⁰⁶ e a animalização são três operações sucessivas.”¹⁰⁷

O nosso autor defende, como G.L. Buffon, que a natureza caminha por gradações desconhecidas, interessa-se por investigar todos os pretensos seres intermediários que parecem existir entre os diversos reinos. Encontramos, pois, a causa da sua atenção redobrada pelas descobertas de Abraham Trembley¹⁰⁸ e dos seus pólipos¹⁰⁹. Em 1740, A. Trembley examina uma espécie de planta de água de consistência gelatinosa e constata que esta se reproduz pelo desenvolvimento dos seus botões. Para além disso, apercebe-se que ela é capaz de movimentos autónomos, de contracções, sendo até capaz de agarrar, com as suas extensões, uma presa que digere depois. Discorda assim de A. Leeuwenhoek que classificara, precedentemente, este pólipo entre o reino vegetal. Como parecia ser dotada de sensibilidade, A. Trembley conclui pela sua dupla natureza: trata-se de um zoófito ou planta-animal. Deste modo, a aparência vegetal do pólipo aliada,

¹⁰⁵ D. Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, in *Oe. Ph.*, p. 327: “Et qu'on vienne après cela nous parler de causes finales!”

¹⁰⁶ Nesta obra Diderot aproxima-se da perspectiva emergentista sobre a sensibilidade cuja origem se articula com a organização animal.

¹⁰⁷ D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, p. 7: “La vegetation, la vie ou la sensibilité et l'animalisation sont trois operations sucessives.”

¹⁰⁸ A. Trembley publica em 1744 a obra *Mémoires pour servir à L'Histoire d'un Genre de Polypes d'Eau Douce, à Bras en Forme de Cornes*.

¹⁰⁹ Diderot inquieta-se também com a descoberta setecentista do carácter hermafrodita do pulgão.

paradoxalmente, ao seu comportamento animal incita botânicos e filósofos, entre os quais Diderot, a desconfiar da tradicional divisão dos três reinos.

Uma interpretação mais religante da natureza surge com C. Bonnet que no seu *Tratado de Insectologia*, de 1745, compreende que o pólipó representa o elo de ligação entre as formas de vida vegetal e as formas de vida animal; com La Mettrie que evoca o pólipó de A. Trembley para recusar a explicação transcendente da natureza e transferir o poder de Deus para a natureza em si, porque vira no poder regenerador deste ser uma propriedade vital e organizadora da matéria inteira; e com Diderot que se serve dele para reflectir sobre a sensibilidade material, unidade vital da molécula, e para esclarecer o surgimento da vida orgânica, já que um novo organismo se torna o composto de múltiplos pequenos organismos, sendo o seu fundo essencial, as moléculas individuais.

Diderot recorre, assim, ao pólipó de A. Trembley para fundar a sua perspectiva sobre o organismo que, a seu modo, contém partes que escondem um princípio vital, na origem, independente do todo. Para além disso, o pólipó funciona como mais uma prova científica a favor do transformismo e evolucionismo universais.

A imaginação metafísica de Diderot manifesta-se quando coloca a hipótese da ordem geral e imprevista natural poder produzir pólipos humanos. Formula-se no discurso de D'Alembert sonâmbulo: “Bem, filósofo, concebeis, então, pólipos de todas as espécies, mesmo pólipos humanos?... Mas a natureza não nos oferece nenhum.”¹¹⁰

A ideia de uma cadeia de seres classificados linearmente remonta a Leibniz, mas J.B. Lamarck irá substituí-la por uma classificação ramificada. Diderot, por seu turno, ligado à classificação linear leibniziana, inspira-se ainda nos trabalhos de C. Bonnet sobre anatomia comparada, como as *Considerações sobre os Corpos Organizados* de 1768, sugerindo igualmente que as espécies desconhecidas poderão, provavelmente, completar a cadeia de seres e assegurar as respectivas transições, como indica o caso do pólipó sobredito. O autor pretende, tão-só, classificar com a maior exactidão possível os seres, sabendo que esta indústria não depende apenas de si mesmo, mas do esforço árduo de um grande número de naturalistas. Tenta, pois, na sua obra *Elementos de Fisiologia*, de 1778, concretizar esta tarefa.

Como já vimos, a vida mineral transformada em húmus é a ponte para a vida vegetativa e esta última para a vida animal, completando o homem todos estes momentos

¹¹⁰ D. Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, in *Oe. Ph.*, p. 296: “Eh bien, philosophe, vous concevez donc des polypes de toute espèce, même des polypes humains?... Mais la nature ne nous en offre point.”

e incluindo-os em si mesmo. Mas, todos estes reinos surgem da matéria universal heterogênea, seu sustentáculo. Desprezando, nesta obra, a passagem quase imperceptível, o salto quase desconhecido do mineral para o vegetal, centra-se na diferenciação das sucessivas metamorfoses naturais que engendram a planta e o animal, de modo a aproximar-se deste mecanismo natural poliforme que se comprova, por exemplo, na borboleta que, antes, foi verme e lagarta, na efêmera que foi crisálida durante quatro anos ou na rã que foi, inicialmente, girino.

Para o autor, a planta e o animal diferem quanto às manifestações próprias da energia potencial ou da energia química (*nisus*): a planta rege-se pela fixidez e o animal pela mobilidade. Mas, como vimos, há plantas que executam movimentos. Por esta razão, Diderot define o vegetal do modo seguinte: “O vegetal é produzido pelo calor e pela fermentação. A matéria vegetal animaliza-se na sua decomposição, animaliza-se também em mim e animalizada em mim, revegetaliza-se na sua decomposição; não há diferença senão nas formas.”¹¹¹

Anuncia uma contiguidade¹¹² e não uma continuidade entre o reino vegetal e o reino animal que explica pela transformação do vegetal em animal no decurso da assimilação¹¹³, da nutrição, da fermentação¹¹⁴ e da “putrefacção”, esclarecendo esta tese do modo que se segue: “Grelhai as carnes no fogo mais violento, expõe os vegetais na máquina de *Papin*, onde as pedras se reduzem a pó [...]; estas substâncias darão animais pela fermentação, pela putrefacção.

Vós tereis sempre uma sucessão regular das mesmas espécies de animais diferentes segundo a substância animal ou vegetal posta em fermentação.”¹¹⁵

A defesa da contiguidade entre a planta e o animal sai fortalecida pelos conhecimentos científicos rigorosos do autor: por exemplo, sobre os elementos constituintes da farinha e sobre as gerações equívocas.

¹¹¹ D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, pp. 8-9: “Le végétal est produit par la chaleur et la fermentation. La matière végétale s’animalise dans un vase; elle s’animalise aussi en moi, et animalisée en moi, elle se revegetalise dans le vase; il n’y a de différence que dans les formes.”

¹¹² A contiguidade exige uma proximidade, vizinhança ou contacto entre duas realidades sem nada de permeio. A continuidade exige ininterruptão.

¹¹³ A vida explica-se metaforicamente pela propriedade associativa da gota de mercúrio: uma gota de mercúrio perante uma outra funde-se numa só, o mesmo se aplicando a duas moléculas sensíveis e vivas em que a própria sensibilidade se funde, tornando-se comum.

¹¹⁴ Existem três níveis de fermentação: a vinosa, a ácida e a pútrida. Estas funcionam como três espécies de climas diferentes, sob as quais as gerações de animais se transformam.

¹¹⁵ D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, pp. 40-41: “Grillez les chairs au feu le plus violent, exposez des végétaux dans la machine de *Papin*, où les pierres se réduisent en poudre [...]; ces substances donneront des animaux par la fermentation, par la putréfaction. Vous aurez toujours une succession régulière des memes especes d’animaux differents selon la substance animale ou vegetale mise en fermentation.”

Assim, aprende com os químicos da época, como G.F. Rouelle, que a parte vegetal da farinha se chama amido e, que para além dela, existe uma parte vegeto-animal que se chama glúten, cujos constituintes se encontram tão ligados entre si que é impossível separá-los, como se se tratasse de um animal, matéria indiscutivelmente una. Por esta razão, aproxima as propriedades do glúten das características especificamente animais na obra supramencionada: “Quando o esticamos, estende-se em todos os sentidos, quando o soltamos, redobra-se sobre si mesmo e retoma a sua primeira forma, como faz o tecido da pele que, pouco a pouco, se estica e se contrai. Se se inflamar o *glúten*, queima como a carne e replica o odor das matérias animais.”¹¹⁶ Aprende, igualmente, com A. Trembley, Felice Fontana e G.L. Buffon a pronunciar-se a favor da sensibilidade vegetativa. Conhece, por exemplo, o caso da *tremella* que F. Fontana faz passar do reino vegetal à animalidade ou da *sensitiva* que G.L. Buffon cita como um exemplo enganador ou ilusório da sensibilidade nas plantas, facto que Claude Bernard desmentirá, mais tarde, devido às suas experiências sobre a anestesia vegetal.

As plantas têm sensibilidade, mas não têm ainda a carne¹¹⁷, nem a memória, nem a vontade, nem a consciência. É na esfera animal que estas qualidades organizativas são encontradas pela natureza. E a razão encontra-a no homem, tratando-se do seu “instinto”, como sublinha Diderot: “A razão ou instinto do homem é determinada pela sua organização e pelas disposições, gostos, aptidões que a mãe comunica ao filho durante os nove meses em que este faz uma unidade com ela.

A sua perfectibilidade nasce da fraqueza dos outros sentidos, visto que nenhum deles predomina sobre o órgão da razão [...].”¹¹⁸

Diferentemente das plantas, do animal e do homem, o mineral possui uma sensibilidade latente ou inerte. A passagem de um reino aos outros faz-se, como vimos, pela complexificação crescente que se caracteriza pela intussuscepção de novas moléculas infinitamente vivas, pelo encadeamento de novas pequenas forças e pelo somatório de novas pequenas sensibilidades ao reino animal, sendo esta última, a causa

¹¹⁶ D. Diderot, *idem*, p. 9: “Quand on le tire, il s’étend dans tous les sens; et quand on l’abandonne, il se replie sur lui même, et reprend sa premiere forme, comme fait le tissu de la peau qui tour-à-tour s’étend et se resserre. Si on brule ce *gluten*, il se grille comme la chair, et répand l’odeur des matieres animales.”

¹¹⁷ A natureza prepara, neste momento, a fibra e o tecido celular. Segundo G.L. Buffon e Diderot, a formação do corpo animal gera-se a partir do sistema nervoso, enquanto outros autores a explicam ou pelas fibras ou pelos nervos.

¹¹⁸ D. Diderot, *Éléments de Physiologie, Oe. Ph.*, p. 50: “La raison, ou l’instinct de l’homme est déterminé par son organisation, et par les dispositions, les gouts, les aptitudes que la mere communique à l’enfant, qui pendant neuf mois n’a fait qu’un avec elle. Sa perfectibilité nait de la faiblesse des autres sens, dont aucune ne prédomine sur l’organe de la raison [...].”

da diversidade na organização, dentro dos limites de uma radical e singular unidade presidida pela lei da associação natural, sempre animada pela dialéctica necessidade *versus* órgão, elucidada pelo autor em seguida: “A organização de cada um determina as suas funções, as suas necessidades e, às vezes, as suas necessidades influenciam a organização.

A águia de olho penetrante plana a grandes altitudes pelos ares; a toupeira de olho microscópico foge para debaixo da terra [...]. A ave de rapina estende ou encolhe a vista como o astrónomo alonga ou encurta a sua luneta [...].”¹¹⁹

Concluindo, no domínio animal surge uma “mecânica” própria que enlaça uma multiplicidade de órgãos tecidos pela unidade e pela lei da associação. Só a metáfora do enxame das abelhas poderá revelar a essencialidade desta “mecânica”. Ficamos, no entanto, com o seguinte prelúdio diderotiano: “A diferença entre o animal ou máquina de carne e a máquina de ferro ou de madeira, entre o homem ou o cão e o pêndulo: é que nestes, todos os movimentos necessários não são acompanhados de consciência, de vontade, e que nos outros, igualmente necessários, estes são acompanhados de consciência e de vontade”¹²⁰, ou ainda: “O animal é um todo *uno*, e é talvez esta unidade que constitui a alma, o si, a consciência com a ajuda da memória.”¹²¹

d) A Especificidade do *Cosmos* Animal: a Metáfora do Enxame de Abelhas

Estando a natureza em acção e reacção constantes, tudo leva a crer que esta concorre para a criação de uma unidade peculiar que só se concretiza no reino animal. Diderot expressa metaforicamente esta peculiaridade através da segunda voz de D’Alembert e do sábio médico T. Bordeu: “Mademoiselle de L’Espinasse: Alguma vez vistes um enxame de abelhas escapar-se da colmeia? O mundo, ou a massa geral da matéria é a grande colmeia... Alguma vez vistes formar-se na extremidade de um ramo de árvore como que

¹¹⁹ D. Diderot, *idem*, pp. 42-43: “L’organisation de chacun determine ses fonctions, ses besoins, et quelquefois les besoins influent sur l’organisation.
L’aigle a l’oeil perçant plane au haut des airs, la taupe a l’oeil microscopique s’enfouit sous terre [...].
L’oiseau de proie étend, ou raccourcit sa vue comme l’astronome allonge, ou raccourcit sa lunette [...].”

¹²⁰ D. Diderot, *idem*, p. 35: “La difference de l’animal ou de la machine de chair, et de la machine de fer ou de bois, de l’homme ou du chien et de la pendule : c’est que dans celle-ci tous les mouvements necessaires ne sont accompagnés ni de conscience ni de volonté, et que dans celle-là également necessaires, ils sont accompagnés de conscience et de volonté.”

¹²¹ D. Diderot, *idem*, p. 59: “L’animal est un tout *un*, et c’est peut être cette unité qui constitue l’ame, le soi, la conscience à l’aide de la memoire.”

um longo cacho de pequenos animais alados, presos uns aos outros pelas patas?... Este cacho é um ser, um indivíduo, um animal qualquer... [...].

Bordeu: [...] O homem que tomasse este cacho por um animal enganar-se-ia [...]. Quereis transformar o cacho de abelhas num só e único animal? Amolecei as patas que o sustentam; de contíguas tornai-as contínuas. Existe entre este novo estado do cacho e o precedente uma diferença marcante; e qual pode ser a diferença, senão que no presente se trata de um todo, um animal uno, e que, anteriormente, tratava-se de um conjunto de animais?... Todos os nossos órgãos.”¹²²

Através da análise dos primeiros dois períodos do texto anterior, compreendemos que Diderot narra a história da ligação entre microrganismos que radica na associação do mesmo ao mesmo, um dos ditames essenciais o fenómeno da vida, “da massa geral” ou ordem universal da natureza. De salientar que esta necessidade de associação apresenta-se tão enraizada na vida corpuscular como no psiquismo humano mais profundo¹²³. Deste modo, no terceiro período, apresenta-se, novamente, a afirmação de que existe na natureza uma lei de associação, sublinhando-se que esta conduz, de acordo com o exemplo do enxame de abelhas, a uma reunião de indivíduos, devido à incapacidade que revelam ao nível de uma sobrevivência solitária. Parece, pois, que a procura do idêntico é a expressão, comum a todas as espécies, da geral vontade de sobreviver, vontade esta que nenhum indivíduo pode recusar, sob pena de negar a sua própria identidade e a sua raiz natural.

Contudo, o “cacho” formado pela união de “pequenos animais” ainda não simboliza um autêntico indivíduo, nem um “animal qualquer”, porque este primeiro estado do enxame, descrito, por Mademoiselle de L’Espinasse apresenta uma simples justaposição de indivíduos que indicia, no entanto, uma certa aglutinação e uma tendência à vida e sensibilidade comuns. Por esta razão, a segunda voz de D’Alembert cria a imagem que passamos a reproduzir: “Se uma destas abelhas se lembra de tocar, de uma maneira

¹²² D. Diderot, *Le Rêve de D’Alembert*, in *Oe. Ph.*, p. 296: “Mademoiselle de L’Espinasse: Avez-vous quelquefois vu un essaim d’abeilles s’échapper de leur ruche?...Le monde, ou la masse générale de la matière, est la grande ruche...Les avez-vous vues s’en aller former à l’extrémité de la branche d’un arbre une longue grappe de petits animaux ailés, tous accrochés les uns aux autres par les pattes?... Cette grappe est un être, un individu, un animal quelconque... [...].

Bordeu: [...] L’homme qui prendrait cette grappe pour un animal se tromperait [...].Voulez-vous transformer la grappe d’abeilles en un seul et unique animal? Amolissez les pattes par lesquelles elles se tiennent; de contiguës qu’elles étaient, rendez-les continues. Entre ce nouvel état de la grappe et le précédent, il y a certainement une différence marquée; et quelle peut être cette différence, sinon qu’à présent c’est un tout, un animal un, et qu’auparavant ce n’était qu’un assemblage d’animaux?...Tous nos organes.”

¹²³ O processo de associação e de continuidade ao nível mental assentam, sobretudo, na consciência e na memória.

qualquer, a outra à qual está presa, o que pensais que acontece? [...] ele dir-vos-á que a segunda tocará a terceira; e no cacho se excitarão sensações na proporcionalidade directa dos pequenos animais que o compõem; tudo se agitará, mudará de situação e de forma; [...] de tal maneira que aquele que nunca o tenha visto dispor-se, será tentado a tomá-lo por um animal com cinco ou seis centos de cabeças e com dez ou doze centos de asas.”¹²⁴

No segundo estado do enxame que T. Bordeu explicita, convidam-se os leitores a imaginar a acção de “amolecimento das patas das abelhas” que permite a passagem da contiguidade entre um conjunto de animais para a continuidade característica de um só animal. Assim, transita-se de uma colecção de indivíduos onde cada um se conserva a si mesmo, para uma colectividade ou sociedade onde a conservação do si é substituída pela conservação do todo. Este fenómeno ocorre tanto na molécula que é assimilada a outra, como nos órgãos do corpo animal e humano, sendo comparado à perda de um eu particular em nome de um eu total que se conquista, o eu do animal inteiro¹²⁵. Diderot comunica este fenómeno, sobretudo, realçado no mundo animal, recorrendo, novamente, à metáfora acima explorada: “Bordeu: [...] Se não há senão uma consciência no animal, há uma infinidade de vontades; cada órgão tem a sua.

Disse que o estômago quer os alimentos, que o palato não quer nada, e que a diferença entre o estômago e o palato em relação ao animal inteiro, é que o animal sabe que quer, enquanto o estômago e o palato querem sem o saber [...]. As abelhas perdem as suas consciências e mantêm os seus apetites ou vontades.”¹²⁶

O autor retoma de P.L. Maupertuis e de T. Bordeu esta metáfora. De facto, T. Bordeu utilizou-a para explicitar a sua concepção de corpo. Como retratámos anteriormente, para o médico em questão, os órgãos do corpo estão ligados uns aos outros, tendo cada um o seu distrito e acção próprios. Assim, cada abelha significa a vida e o carácter particular de cada órgão, entendido como um pequeno animal, enquanto a união “simpática” das

¹²⁴ D. Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, in *Oe. Ph.*, p. 291: “Si l’une de ces abeilles s’avise de pincer d’une façon quelconque l’abeille à laquelle elle s’est accrochée, que croyez-vous qu’il en arrive? [...] il vous dira que celle-ci pincera la suivante; qu’il s’excitera dans toute la grappe autant des sensations qu’il y a de petits animaux; que le tout s’agitiera, se remuera, changera de situation et de forme; [...] et que celui qui n’aurait jamais vu une pareille grappe s’arranger, serait tenté de la prendre pour un animal à cinq ou six cents têtes et à mille ou douze cents ailes...”

¹²⁵ P.L. Maupertuis, na sua obra *Ensaio sobre a Formação dos Corpos Organizados* de 1754, pressentia que a organização celular dos seres vivos passava pela agregação das moléculas sensíveis que se uniam entre si para formar o animal, perdendo a consciência da sua individualidade em nome da aquisição de uma consciência colectiva. Esta hipótese será desenvolvida por Diderot.

¹²⁶ D. Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, in *Oe. Ph.*, pp. 342-343: “Bordeu: [...] S’il n’y a qu’une conscience dans l’animal, il y a une infinité de volontés; chaque organe a la sienne. J’ai dit que l’estomac veut des aliments, que le palais n’en veut point, et que la différence du palais et de l’estomac avec l’animal entier, c’est que l’animal sait qu’il veut, et que l’estomac et le palais veulent sans le savoir [...]. Les abeilles perdent leurs consciences et retiennent leurs appétits ou volontés.”

abelhas conjuga acções diversas que despoletarão a harmonia do todo ou a sua ausência, causando a saúde ou a doença. Contudo, Diderot junta a esta ideia, uma outra: esta união “simpática” gera a identidade geral de um animal qualquer. Portanto, é da autoria do autor a adequação do exemplo às origens do ser vivo e, mais restritamente, à emergência da vida animal. Em síntese, podemos afirmar que cada organismo se resolve numa multidão de organismos elementares vivos e que o animal não é senão uma reunião destes animais que conseguem manter uma certa autonomia face ao todo, como se verifica no seguinte trecho: “O coração, os pulmões, o baço, a mão, quase todas as partes do animal vivem algum tempo separadas do todo. A cabeça mesmo separada do corpo vê, observa e vive. Não existe senão a vida da molécula, ou a sua sensibilidade que nunca acaba. É uma das suas qualidades essenciais. A morte pára aí.”¹²⁷

A natureza sensível recusa o limite da mortalidade, pois a morte aparece mimada metaforicamente como uma dispersão molecular ou passagem do contínuo ao contíguo. Sob este prisma, o poder natural trans-humano é ainda caracterizado como uma força indomável que recusa a imobilidade, pelas metamorfoses que se desenham, a partir da forma inicial do “cacho”.

Para Chouillet¹²⁸, estas metamorfoses podem ser deslocadas para o campo da formação das sociedades animais e humanas, pois ilustram casos particulares da lei natural da associação espontaneamente realizada. Para este autor, Diderot conhecia o texto de Bernard Mandeville, *A Fábula das Abelhas*, e nele se apoiou, pois esta fábula pode ter, paralelamente, uma leitura político-moral e biológica.

A primeira forma do enxame de abelhas pode ser encarada como uma manifestação de republicanismo, em que cada elemento cumpre o seu destino particular no interior de um conjunto, e a segunda forma pode ser relacionada com o igualitarismo democrático, porque o bem comum situa-se acima da soma dos interesses particulares. Deste modo, o animal e o homem não são uma república de seres *sentintes*, mas uma democracia igualitária em que o todo prevê, experimenta e evita o mal.

Esta teoria do organismo monista, para Aram Vartanian¹²⁹, expressa a posição liberal e não absolutista de Diderot, porque se o organismo é um todo em equilíbrio, então a

¹²⁷ D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, p. 28: “Le coeur, les poumons, la rate, la main, presque toutes les parties de l’animal vivent quelques temps séparées du tout. La tête même séparée du corps voit, regarde et vit. Il n’y a que la vie de la moleculle, ou sa sensibilité qui ne cesse point. C’est une de ses qualités essentielles. La mort s’arrete là.”

¹²⁸ J. Chouillet, *Poète de l’Énergie*. Veja-se subcapítulos IV e VI da segunda parte da obra.

¹²⁹ I. Belaval, *Études sur Diderot*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003. Veja-se capítulo referente à interpretação da obra *Sonho de D’Alembert*.

sociedade deverá ser o equilíbrio entre o governado e o governante, visto que tanto o organismo como os sujeitos e a sociedade em geral têm uma origem comum: a matéria sensível.

As metamorfoses naturais são reproduzidas pelo pensamento diderotiano. A sensibilidade que as anima é integral, seja bruta, inconsciente ou transformada no laboratório animal, consciente. A alma e o corpo identificam-se através dela e a matéria deixa de ser descontínua. O homem torna-se um ser vivente, entre todos os outros, sem um estatuto de liderança ou de superioridade. Por esta razão trata os animais com a cumplicidade¹³⁰ própria de alguém que coexiste com um ser análogo: um ser renovado e não mais um ser entendido como uma máquina sem alma. A natureza é conspirante, pois todos os seus elementos concorrem para a sua unidade. Esta conspiração que, segundo Belaval¹³¹ recorda o pensamento leibniziano, não deriva, certamente, de uma harmonia preestabelecida por um ser transcendente. Aliás, segundo Dieckmann¹³², Diderot principia o seu exercício dubitativo relativamente à perfeição e harmonia da ordem universal natural desde as obras *Pensamentos Filosóficos* e *Passeio dos Cépticos* redigidas em 1746 e 1747. São as noções de espaço, de tempo e de devir ilimitados que fazem o autor desconfiar da harmoniosa e maravilhosa permanência da ordem universal. É o sentimento, é a percepção desta infinitude, reviviscência pascaliana, que permite a Diderot substituir os conceitos comumente aceites e de erigir, contra este “sofisma do efêmero” que calcula racional e rigidamente os movimentos do mundo, o pensamento histórico que se traduz no discurso de Saunderson contido na obra *Carta sobre os Cegos* de 1749.

Curiosamente, Saunderson é um matemático inglês que viveu entre 1682 e 1739, deísta¹³³ e defensor de uma concepção mecanicista da natureza fundada no matematismo da física newtoniana. Este homem encontra-se entre a vida e a morte, sendo este momento de agonia propício ao crescimento de uma dúvida interior sobre aquilo que o seu prestígio pessoal ajudou a certificar: a crença na fixidez da natureza e na sua simetria

¹³⁰ Esta cumplicidade manifesta-se quando o homem percebe que os animais circundantes são sensíveis às suas marcas exteriores de alegria ou de tristeza.

¹³¹ I. Belaval, *Études sur Diderot*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

¹³² Herbert Dieckmann, *Cinq Leçons sur Diderot*, Paris-Genève, Librairie Minard et E. Droz, 1959. Veja-se 2ª Conferência: “Système et Interprétation dans la Pensée de Diderot”.

¹³³ Deísta significa teísta, crente em Deus. Na sua acepção mais rigorosa, o deísta acredita na existência de Deus enquanto criador do mundo, negando, no entanto, a intervenção de Deus no mundo depois da criação inicial. O Deus do deísmo filosófico é o Deus do mecanicismo racionalista. Este criou o mundo que é uma máquina sempre perfeita, ordenada e harmoniosa dotada de leis perpetuamente fixas. A intervenção de Deus no mundo já criado anularia a sua essência perfeita. Por esta razão, o deísmo rejeita a possibilidade da conservação Providencial, do Milagre, da Revelação e da Graça.

definitiva. Por outro lado, é cego, condição que exacerba a sua reflexão crítica sobre a tradição secular da harmonia visível do mundo, evidência que para ele não pode fazer qualquer sentido. Esta ausência de sentido rege-se pelo seguinte raciocínio: Se a “ordem admirável” tivesse uma existência objectiva, não seria necessário ter olhos para a reconhecer, bastaria tocá-la, senti-la doutro modo. A própria beleza é um privilégio daqueles que vêem, por isso esta “ordem admirável” não existe senão no olhar vidente e efémero, o que é outra maneira de dizer que é um sofisma: o homem ajuíza sobre o que não existe, avaliando o seu conteúdo ilusório como, indiscutivelmente, verdadeiro. Em sentido inverso, porque seria impossível imaginar um mundo não regido pelo acaso, mas por um cálculo e memória naturais, onde tudo é fermentação, produção e destruição, um mundo heraclítico em perpétua revolução tanto ao nível da ciclicidade do percurso das constelações celestes, do curso das estações do ano e da configuração das espécies? Esta forma de questionar a realidade nasce da tendência diderotiana que tem como finalidade libertar o homem das suas percepções limitadas, enganadoras e aprisionantes. Daí o discurso do cego: “Conjecturo, pois, que no começo, quando a matéria em fermentação trazia a luz ao universo, os meus semelhantes eram muito comuns. Mas, porque não afirmaria acerca dos mundos aquilo que creio dos animais? Quantos mundos estropiados e falidos se dissiparam, se voltam a formar e se dissipam, quiçá, a cada instante nos espaços remotos que não consigo tocar e onde vós sois incapaz de ver, mas a partir dos quais o movimento continua e continuará a combinar um amontoado de matéria até que se atinja uma certa acomodação na qual se possa perseverar? [...] O que é esse mundo, Sr. Holmes? Composto sujeito a revoluções, indicando todas elas uma contínua tendência para a destruição; uma rápida sucessão de seres que se seguem uns aos outros, que se impelem e desaparecem: uma simetria passageira, uma ordem momentânea.”¹³⁴

De facto, só a pequenez humana pode imaginar uma harmonia permanente na natureza, quando esta não passa de uma ordem muito passageira. A natureza revela-se um sistema aberto em que as anomalias como a cegueira provam que a qualidade da perfeição é um atributo exclusivo da mente humana vidente. Deste modo, Saunderson

¹³⁴ D. Diderot, *Lettre sur les Aveugles*, in *Oe. Ph.*, p. 123: “Je conjecture donc que, dans le commencement où la matière en fermentation faisait éclore l’univers, mes semblables étaient fort communs. Mais pourquoi n’assurerais-je pas des mondes, ce que je crois des animaux? Combien de mondes estropiés, manqués, se sont dissipés, se reforment et se dissipent peut-être à chaque instant dans des espaces éloignés, où je ne touche point, et où vous ne voyez pas, mais où le mouvement continue et continuera de combiner des amas de matière, jusqu’à ce qu’ils aient obtenu quelque arrangement dans lequel ils puissent persévérer? [...] Qu’est-ce que ce monde, monsieur Holmes? Un composé sujet à des révolutions, qui toutes indiquent une tendance continuelle à destruction; une succession rapide d’êtres qui s’entre-suivent, se poussent et disparaissent; une symétrie passagère; un ordre momentané.”

conclui: O mundo parece-vos eterno, como vós podereis parecer eterno a um ser que não vive senão um instante. Então o insecto é mais razoável que vós.”¹³⁵

No interior desta renovada natureza habitam os minerais, os vegetais e os animais que adquirem um estatuto diferente. Estes últimos tornam-se, analogicamente, cravos vivos e sensíveis devido à sua constituição e organização: o seu corpo é animado pelo cérebro e pelas fibras nervosas, daí a pertinência da metáfora seguinte: “D’Alembert: Entendo. Assim, então, se este cravo sensível e animado fosse dotado da faculdade de se alimentar e de se reproduzir, viveria e engendraria de si mesmo, ou com a sua fêmea, pequenos cravos vivos e ressonantes”¹³⁶. A resposta de Diderot é bem conhecida: “Sem dúvida. Que outra coisa é um tentilhão, um rouxinol, um músico, um homem?”¹³⁷

Esta natureza una e não dual, substrato de todo o pensamento diderotiano, criadora de “cravos vivos e sensíveis” só pode ser explicitada por analogias que manifestam os seus caracteres musicais, as suas ressonâncias essenciais. A natureza, pela sua tessitura inventiva de ordem e de desordem, de consonâncias e de dissonâncias, torna-se ontologicamente musical, sobretudo, na sua animalidade. O homem, por seu turno, tem a faculdade de perceber a sua sintaxe e a sua semântica.

O homem toca e é tocado pela natureza através da sua percepção, que não se reduz a um julgamento. É que o acto de perceber consiste, agora, em deixar-se guiar pela sensação, à maneira de um corpo sonoro solicitado por um acontecimento exterior. Deste modo, o sujeito da percepção é mais receptor do que actor da mesma. Então, pela metáfora do cravo-ressonância, Diderot adianta a sua perspectiva sobre a relação homem-natureza: este último é sentido e sente, porque a sensação tem uma duração que nasce, não do estímulo pontual exterior, mas das vibrações duráveis que ecoam no seu corpo-cravo dotado de cérebro e de fibras nervosas. As vibrações provocadas dão a este elemento-som a duração que possibilitará o julgamento e todas as construções humanas, incluindo a Arte. De facto, a música é uma tensão entre consonâncias e dissonâncias e só ela esclarece o segredo da natureza que é uma tensão primordial entre as duas. O homem saído da natureza instável convive com esta tensão e com as ressonâncias singulares que ela causa na sua ordem musical própria, sempre compassada pela reversibilidade

¹³⁵ D. Diderot, *idem*, pp. 123-124: “Le monde est éternel pour vous, comme vous êtes éternel pour l’être qui ne vit qu’un instant. Encore l’insecte est-il plus raisonnable que vous.”

¹³⁶ D. Diderot, *Entretien entre D’Alembert et Diderot*, in *Oe. Ph.*, p. 274: “D’Alembert: J’entends. Ainsi donc, si ce clavecin sensible et animé était encore doué de la faculté de se nourrir et de se reproduire, il vivrait et engendrait de lui-même, ou avec sa femelle, de petits clavecins vivants et résonnants.”

¹³⁷ D. Diderot, *id. ibidem*: “Diderot: Sans doute. A votre avis, qu’est-ce autre chose qu’un pinson, un rossinol, un musicien, un homme?”

expressiva de uma alma incarnada e de uma carne animada. É a infindável fecundidade da natureza.

CAPÍTULO II

O HUMANO SONORO OU O CORPO MUSICAL



Fig. II.1 – Uma jovem menina que chora o seu pássaro morto. Jean-Baptiste Greuze, 1765 (Galeria Nacional da Escócia – Edimburgo)

Yann Le Pichon, Le Musée Retrouvé de Denis Diderot, Paris, Éditions Stock, 1993, p. 72.

“O instrumento-filósofo é sensível; é ao mesmo tempo o músico e o instrumento. Como sensível, tem a consciência momentânea do som que emite; como animal, tem a sua memória. Esta faculdade orgânica, ligando os sons em si mesmo, aí produz e conserva a melodia. Suponde um cravo com sensibilidade e memória, e digei-me se ele não saberá, se não repetirá em si mesmo, os ares que vós haveis executado sobre as suas teclas. Somos instrumentos dotados de sensibilidade e de memória. Os nossos sentidos são outras tantas teclas que são dedilhadas pela natureza que nos envolve, e que se dedilham frequentemente umas às outras; e eis, no meu ponto de vista, tudo o que se passa num cravo organizado como vós e eu.”

Denis Diderot¹

¹ D. Diderot, *Entretien entre D'Alembert et Diderot*, in *Oe.Ph.*, pp. 273-274: “L’instrument philosophe est sensible; il est en même temps le musicien et l’instrument. Comme sensible, il a la conscience momentanée du son qu’il rend; comme animal, il en a la mémoire. Cette faculté organique, en liant les sons en lui-même, y produit et conserve la mélodie. Supposez au clavecin de la sensibilité et de la mémoire, et dites-moi s’il ne saura pas, s’il ne se répétera pas de lui-même les airs que vous aurez exécutés sur ses touches. Nous sommes des instruments doués de sensibilité et de mémoire. Nos sens sont autant de touches qui sont pincées par la nature qui nous environne, et qui se pincent souvent elles-mêmes; et voici, à mon jugement, tout ce qui se passe dans un clavecin organisé comme vous et moi.”

1. As Metamorfoses do Corpo

Chegamos ao problema do corpo e da sua compreensão ao longo da história do pensamento. Este elemento constitutivo do homem aparece, por vezes, aparentado a uma imobilidade alienante, a uma estática da morte, por outras, a uma face mais orgânica, a uma feição colorida pela vida que nele corre. Esta última interpretação segue a ordem imprevisível natural que nunca resulta de um cálculo humano ou divino imutável, repetível e aniquilador da surpresa, da admiração ou do espanto perante a novidade de um impensável rumo tomado, de uma experiência de vibrações incertas e inimagináveis entre este corpo natural que se inaugura como sujeito que toca e é tocado, como se de um cravo se tratasse. Todavia, ao ser comparado a um instrumento musical, suscita a rememorização da noção caduca, redutora e mecânica de um corpo-objecto, tocado sempre da mesma maneira pelas mãos do real, representando, simultaneamente, a impossibilidade de criar um movimento autónomo, em si e por si, devido a uma carência ou falha ontológica inultrapassável.

Com Diderot, a afirmação de uma falha ontológica de natureza corpórea deixa de fazer sentido, porque o autor preenche o esqueleto humano com uma nova carne que não só sente, como também pensa. A alma e o corpo passam a ser as peças fundamentais e igualmente importantes do ser humano, longe de qualquer hierarquia ou escala de prioridades. Ambas desenvolvem entre si uma correlação essencial que, quando cindida, estilhaça a especificidade e a identidade do homem.

Diderot critica a tradição filosófica enraizada no racionalismo cartesiano, anunciando, intransigentemente, a cegueira de todos aqueles que não quiseram ver em si mesmos a sua unidade vital, o seu monismo substancial inequívoco e indesmentível e, simplesmente, contra a sua própria natureza, separaram a carne, o corpo e o sentir, ou seja, as vibrações musicais particulares oriundas da sua convivência com o mundo, daquilo que é o pensamento, a alma, a razoabilidade, o recopiar quantitativo e a “aritmética de cálculo”, criadores de regras causais e universais organizantes, menos vivas, intensas, explicativas e simplistas dessas vivências singulares de carne e osso.

O corpo diderotiano enche-se de vida atômica e molecular, torna-se um elemento humano comunicante e comunicativo que pode coexistir, neste momento, com a carne, com os sentidos vigilantes, com a epiderme, mas também com o órgão do pensamento, o cérebro e as cordas que a ele se ligam e que atravessam este corpo animado pela vida, as

chamadas fibras nervosas. Assim, o autor redesenha um novo homem que, de forma alguma, pode ser uma entidade estranha à sua origem orgânica: o homem natural.

Este homem natural não surge descontextualizado, inserindo-se numa temporalidade e numa espacialidade das quais se foi paulatinamente apropriando, de modo a captar a amplitude do seu próprio ser humano.

Conheceu-se a si mesmo de formas diferenciadas e metamorfoseadas, sobretudo, por estar sujeito ao devir histórico e espiritual circundantes. Essas etapas vão ser sucintamente apresentadas, na sua variedade de matizes, de modo a clarificar a forma como o homem se entendeu a si mesmo enquanto ser em harmonia ou em desarmonia com a sua paridade essencial.

1. 1. A Natureza Compósita Humana – Entendimentos

a) Do Corpo “Selvagem” ao Corpo “Civilizado”

O homem entendeu-se nas sociedades ditas primitivas como um ser indistinto do mundo natural ou da realidade cósmica. Por exemplo, para os Canacas, o homem faz parte do reino vegetal, de tal modo que a sua epiderme e a casca de um tronco de árvore são uma e a mesma coisa, tal como a totalidade do corpo humano e as formas do mundo vegetal. Nesta óptica sincrética, não há lugar para divisões ontológicas e todos os seres vivos semelhantes ou dissemelhantes são parentes enquanto seres vibrantes unidos por uma idêntica e universal pulsação natural ou cósmica. Esta consciência mítica de si impõe uma visão de unidade ao mundo, na medida em que nele desfilam uma variedade de seres animados que participam uns dos outros, interpenetrando-se de tal forma que uma montanha é apelidada de ser vivo, tal como as pedras, as estrelas, o vento, o lume, a nuvem, a água ou a sombra efémera que desaparece na escuridão da vida de um homem que é, no caso dos esquimós, uma entidade triádica preenchida pelo seu corpo, pela sua alma e pelo seu nome, tradução singular desta relação constitutiva. Similarmente, Lévi-Strauss relata a identidade da tribo *Tupi-Kawahib*: estes diziam-se *Taperaï*, nome próprio que significava um pequeno pássaro de plumagens brancas e pretas, e ainda *Potien*, ou seja, um camarão de água doce. Portanto, ligados à experiência concreta e às suas vivências quotidianas significativas não encontram qualquer contradição em assumirem esta identidade sensível religadora de realidades que, para o homem

científico, nada têm em comum e daí a escassez de sentido que encontram em tais associações.

Em algumas sociedades rurais africanas, por exemplo, a pessoa não pode ser limitada pela pele que envolve o seu corpo. A pessoa é um ser plural aberto a uma relação que se estende do mundo dos vivos ao dos mortos (antepassados). Este corpo em abertura e ligação com o Todo é, deste modo, um pequeno mundo em que cada um dos seus órgãos está em comunicação estreita com o órgão correspondente do grande mundo. Temos à nossa frente um modelo explicativo do corpo humano que contém um dos fundamentos da magia: quando se age sobre o corpo pode agir-se, concomitantemente, sobre a parte correspondente do *Cosmos*, e vice-versa.

Concluindo, o homem apreendeu-se, primeiramente, como um ser natural sem fronteiras que o demarcavam do real envolvente, como ilustra Lévi-Strauss quando explica que o homem primitivo em geral aceita que o seu saber concreto sobre os segredos da natureza radica na crença indiscutível de que a origem desta sabedoria prática se funda no casamento paradigmático, no princípio dos tempos, entre as esposas animais (como as fêmeas do castor, do urso, do salmão, entre outros) com os antepassados humanos. A indiferenciação entre homem e natureza ganha vida através destas histórias ou mitos que narram afectiva e imaginariamente uma evidência familiar, um facto menos vulgar ou um acontecimento para o qual temos de buscar uma causa que está presente numa natureza sobrenatural onde o homem se revê e participa ao concretizar rituais e ao imitar os gestos dos seres mais próximos de si: os antepassados e os heróis.

Na epopeia homérica é vasto o vocabulário anatómico. O termo *soma* significa, neste contexto, o corpo morto ou o cadáver sem movimento do herói, cuja *psyché* o abandonou. Esta *psyché* homérica representa a respiração da vida, por isso o *soma* apresenta também uma dimensão de vida, visto que o seu agregado de membros retira a sua animação do “sopro ou força vital” da alma/*psyché*. Pelo contrário, quando esta última instância se esvai do corpo do herói, segundo a tradição, transforma-se numa espécie de fantasma individualizado que continua a viver de uma forma ténue, após a morte do corpo, perdendo agora a sua respiração vital, acabada de escapar da boca do herói moribundo. No *Fédon* platónico, a *psyché* homérica é tratada como um fumo, uma sombra ou um sopro que se evade para o *Hades* e o *soma* queda-se para sempre um cadáver estático. Se, no poeta, ainda não se vislumbra uma noção unitária de corpo, porque o considera como uma composição criada por uma pluralidade de membros

dotados de músculos poderosos e articulados entre si, esta concepção não o desprestigia, mas revela, pelo contrário, uma estima profunda por este elemento constitutivo humano. Tal estima explicita-se pelo desenvolvimento de uma *aretê*, ou excelência humana, que se concretiza na guerra: o corpo dos heróis é a pedra de toque da força e da beleza físicas, que perdem sentido se não estiverem associadas à honra e ainda à valentia morais, sendo o coração, sede desta última característica moral do herói. Vemos, pois, que o homem homérico é um ser, simultaneamente, orgânico e psíquico, sem ainda ter circunscritas partes distintas dentro de si próprio. Este é o homem heróico que o poeta descreve, com afeições intrínsecas derivadas do ânimo e da sua anatomia singular. As palavras de Telémaco na *Odisseia* revelam um homem guerreiro finito, com fortaleza de espírito e de sensibilidade afectiva: “- Minha mãe, não me faças chorar nem me excites o coração no peito, visto escapar a uma terrível morte.”² Ou ainda as palavras do reconhecido Ulisses: “- Compreendo e fico ciente do que me dizes; tu falas a quem percebe. Vai tu adiante, enquanto eu fico aqui. A mim não me importam golpes nem projecteis. Tenho um ânimo paciente que nas ondas e nas guerras sofreu muitas desventuras. Venha, pois, mais esta ajuntar-se às outras. Não há meio de dissimular a avidez do ventre funesto, que aos homens origina tantos males. Por sua causa armam-se as naus, para levar, sobre o mar estéril, a desgraça aos inimigos.”³

Os filósofos pré-socráticos fazem surgir uma nova gramática do corpo, porque como investigadores da *physis* ou natureza que tudo sustenta a partir dos seus quatro elementos originários que são o fogo, o ar, a terra e a água e animam o ser e o devir do *cosmos*, mostram, apesar da conflitualidade quanto ao elemento natural fundante do ânimo individual e do mundo, que o *soma* é visível e móvel, enquanto a *psyché*, entidade do pensar e do sentir, é invisível e fonte ou motor do movimento do *soma* activo e vivo. Todavia, estas realidades não se distinguem como a matéria do espírito no contexto em que a sua pragmática ocorrerá no futuro, digamos que a sua “diferença específica” está no grau inferior de subtilidade da primeira em relação à segunda, mas ambas são matéria. Consequentemente, pouco importa que determinado filósofo tenha identificado a *psyché* com a natureza da água como Tales, ou do ar como Anaxímenes, ou ainda do hálito como Xenófanes, ou do fogo, entendida enquanto uma forma sensível e concreta da alma do mundo, o *Logos* ou Sentido, comparável à substância estelar como Heraclito, ou

² Homero, *Odisseia*, Lisboa, ed. Livraria Sá da Costa, 1980, p. 241.

³ Homero, *idem*, p. 247.

mesmo do sangue como Empédocles, ou da coisa mais pura e fina de todas as coisas como Anaxágoras, ou diversamente, de um conjunto de átomos de fogo como Leucipo, ou de átomos quentes e redondos como Demócrito. Conclui-se que, sob esta variedade de pensamentos, aparece como denominador comum o facto da alma humana ser entendida como um modo da matéria cósmica. É um pequeno cosmos material em consonância com a medida e a finalidade do homem. Deste modo, desde o século VI a.C. o *soma* homérico deixa de ser cadáver, tornando-se uma unidade física que tem a *psyché* como correlato psíquico, mais subtil.

Como símbolo da continuidade deste novo código de pensar o corpo e a alma do ser humano surge a medicina hipocrática, cujas directrizes se tornaram um conjunto de máximas orientadoras do convívio dos médicos com o corpo e que, no primeiro capítulo desta investigação, aparecem sumariamente retratadas em T. Bordeu.

Hipócrates, nascido por volta de 460 a.C., não é seguramente o autor de todos os escritos do *Corpus Hippocraticum*. Todavia, na sua estrutura global descobre-se a transversalidade de dois conceitos-base que são, respectivamente, o conceito de *physis* ou natureza, e de *techné* ou técnica, arte. Infere-se da relação estreita entre estes dois conceitos que a medicina hipocrática propõe-se praticar ou pôr em acção, em vez de investigar pura e teoreticamente, a arte ou obra de curar, fundada numa fisiologia, isto é, num conhecimento radical e essencial, tanto da *physis* universal como da *physis* particular de cada homem determinado, que se integra na primeira como um resultado ou rebento vivo e razoável que jamais se afasta da dinâmica e da arquitectura do grande *cosmos*. Sempre em convivencialidade com a “macronatureza”, o homem, ser “micronatural”, segue a sua legislação universal. Quando não o consegue fazer, desintegra-se e desliga-se do seu vínculo necessário e categórico, quedando-se doente. O dever ou imperativo do médico hipocrático é o de reintegrar o homem doente na “macronatureza”, reconciliar a multiplicidade de formas do corpo com a unidade constitutiva da *physis*, porque a verdadeira saúde existe apenas quando o corpo humano, o pequeno *cosmos* reproduz o mais fielmente possível a figura do grande *cosmos*. Nesta perspectiva, a pele copia o firmamento, o calor corpóreo imita o calor do Sol e, chega-se mesmo a afirmar, entre os hipocráticos, a exacta correspondência entre os ritmos da natureza e do homem, ambos governados pelas mesmas leis de proporcionalidade numérica. Estas ideias só são aceitáveis a partir da afirmação peremptória de uma similitude entre os elementos constitutivos destes dois mundos. Deste modo, as suas “raízes” ou “sementes” são universais. São os quatro elementos originários da

Cosmologia que coincidem com os quatro elementos primários da vida enunciados pelos físicos gregos: a terra, o ar, a água e o fogo. A estes elementos primordiais associam-se os quatro elementos secundários da Biologia que são os quatro humores: o sangue, a fleuma, a bÍlis amarela e a bÍlis negra. São as quatro composições possíveis resultantes da combinação proporcional dos primeiros elementos.⁴

Cabe ao médico hipocrático auxiliar a tendência natural do enfermo para a cura. DaÍ o aparecimento dos seus quatro métodos terapêuticos: a sangria, os purgativos, os eméticos ou vomitivos e os *clisteres*. Estes métodos tinham como finalidade combater a *discrasia* ou desarmonia dos humores, possibilitando a eliminação do humor em excesso, a fim de restabelecer o equilíbrio homeostático ou, melhor, recuperar o anterior estado de harmonia natural ou *eucrasia*. Como vemos, não é o médico, nem os remédios que se apresentam com a capacidade curativa, porque tendo qualquer doença ou patologia humoral uma causa natural, só a própria natureza tem o poder curativo, através dos seus próprios elementos constitutivos. Deste modo, os hipocráticos encontram as causas explícitas e não sobrenaturais para a saúde e para a doença humanas. Ambas dependem da exacta ou inexacta, da perfeita ou imperfeita mistura dos quatro humores.

Segundo a teoria dos quatro humores, o sangue é armazenado no fÍgado e levado para o coração, onde se aquece, sendo considerado quente e húmido; a fleuma, proveniente do cérebro, compreende todas as secreções mucosas, sendo fria e húmida por natureza; a bÍlis amarela é segregada pelo fÍgado e é quente e seca; a bÍlis negra é produzida pelo baço e pelo estômago e é, naturalmente, fria e seca. A estrutura e a caracterização dos humores encaixam-se na arquitectónica do mundo, bem como com as quatro qualidades dos elementos primordiais, o frio, o quente, o seco e o húmido que, paralelamente, sintonizam-se com a especificidade das quatro estações do ano: o Inverno, Verão, Primavera e Outono. Tudo está ligado e em correspondência concreta. A natureza e o homem continuam sem se separar.

Curiosamente, Galeno, no século II d.C., revitalizou a concepção humoral e estendeu-a até ao próprio temperamento humano. Os laços entre a natureza e o homem estreitam-se ainda mais, quando o autor transpõe para o comportamento humano a noção de harmonia, *eucrasia*, ou de desarmonia, *discrasia*, dos humores. Os homens

⁴ A título de curiosidade, sabemos actualmente que o número quatro volta a afirmar-se na escultura da vida. Neste sentido, são quatro as bases do DNA: adenina, timina, guanina e citosina. Estas quatro bases são igualmente formadas por quatro elementos químicos: o carbono, o oxigénio, o hidrogénio e o azoto. Vê-se, pois, que o modelo quaternário da Escola Hipocrática mostrou-se compatível com as recentes descobertas da biologia molecular.

comportam-se diferentemente, podendo ser, por exemplo, coléricos quando apresentam excesso de bílis amarela, melancólicos se a bílis negra é dominante e sanguíneos quando é o sangue que os comanda.⁵

Platão, por influência órfico-pitagórica e socrática, vai proceder à cisão humana ao predicar o corpo como compósito-mortal, atribuindo-lhe um papel subalterno e, ao mesmo tempo negativo, relativamente à alma, a chamada natureza simples-imortal, elemento humano mais perfeito que aguarda a purificação da sua prisão corpórea. Tomando o filósofo como paradigma do homem, retrata o ideal humano de vida enquanto busca da sabedoria, da seguinte forma, na obra *Fédon*: “[...] Inúmeros são, de facto, os entraves que o corpo nos põe, e não apenas pela natural necessidade de subsistência, pois também doenças que sobrevenham podem ser outros tantos impeditivos da nossa caça ao real. Paixões, desejos, temores, futilidades e fantasias de toda a ordem – com tudo isso ele nos açambarca, de tal sorte que não será exagero dizer-se, como se diz, que, sujeitos a ele, jamais teremos disponibilidades para pensar. E senão vejamos: as guerras, as lutas, as discórdias, quem as fomenta a não ser o corpo, ele e os seus apetites? É de facto o desejo de possuir riquezas que está na base de todas as guerras; e as riquezas, somos por sua vez levados a adquiri-las em proveito desse corpo que seguimos como escravos... Daí, por todas as razões apontadas, esta nossa falta de disponibilidade para a filosofia. Mas não é tudo: se em algum momento o corpo nos dá tréguas e nos viramos para qualquer tipo de indagação, logo vemos os nossos esforços de todo em todo baldados por um súbito temor, pela confusão em que nos lança e nos torna inaptos para discernir a verdade. A experiência mostra-nos efectivamente que, para conhecermos com clareza um dado objecto, é indispensável que nos libertemos da nossa realidade física e observemos as coisas em si mesmas, pelo simples intermédio da alma.”⁶

⁵ A concepção da patologia humoral guiou a prática médica por mais de 2000 anos. Veja-se no capítulo anterior o médico Bordeu, seguidor do hipocratismo que defendia práticas médicas tais como a desconfiança face aos remédios e a primazia dada à investigação das causas orgânicas das doenças. No que respeita ao médico em causa, releva-se, por exemplo, que apresentava como cura para o corpo feminino adoecido pelos vapores actividades como a de serrar madeira ou a de cavar a terra.

O hipocratismo só começou a tornar-se caduco quando, com o desenvolvimento da microscopia, se descobriu a estrutura celular dos seres vivos. Consequentemente, os órgãos e os tecidos deixaram de ser considerados como massas consistentes resultantes da solidificação dos humores e passaram a ser entendidos como aglomerados de células individuais, adaptadas à natureza e função de cada órgão. As enfermidades passaram a ter origem não nos humores, mas nas alterações celulares. Esta nova visão deve-se, sobretudo, ao trabalho de Rudolf Virchow (1821-1902).

⁶ Platão, *Fédon*, 66c-66e, Coimbra, ed. Minerva, 2001, pp. 55-56.

A alma platônica significa a vida que não admite o seu contrário, a morte, a noção de fim ou de termo. Esta é julgada, a título de curiosidade, após a morte do corpo, não sendo avaliada como um todo que engloba a parte corruptível, enquanto “pessoa humana”, mas como pura alma separada do corpo, vivente em si e por si mesma. A morte como separação anímica da dimensão corpórea significa desnudamento, mas um desnudamento contra-natural que não exige corpo, só uma alma espiritual e inteligível. Quando a alma “desnudada” sem corpo é julgada, o seu juiz pode encontrar as suas cicatrizes, também contraditórias, visto que a cicatriz também supõe a sua morada num corpo que sente e é afectado pela dor que a primeira despoleta. Contudo, Platão reafirma que o corpo é que afecta a alma e lhe cria um quadro de sofrimento, de cicatrizes, causadas por uma vida em tudo oposta à essência profunda das coisas e do próprio homem, uma vida vivida e suplantada pelos apelos do corpo, na qual faltou à alma uma *paideia* filosófica e por essa razão ainda mais nua está ao nível ontológico e cognoscitivo.

Nietzsche contestará o racionalismo socrático-platónico, porque este cria um novo modelo de humanidade em que se sobrevaloriza a racionalidade como atributo fundamental de um ser humano que se pretende unicamente teórico. Esta denúncia de Nietzsche traduz a sua crítica e recusa pelo esforço, feito pela maioria dos filósofos até à sua época, de tentar mumificar a vida, o seu devir, o seu caos e a sua natureza impulsiva ou instintual, elementos constitutivos vitais esquecidos desde a sabedoria trágica e que a radical tessitura musical - dionisíaca em relação dialéctica com as formas plásticas e apolíneas, aparições ou manifestações da radicalidade inicial, serão capazes de revitalizar: a aparência e a essência nietzschianas só existem no mundo sensível e terreno, o mundo singular que inclui a pluralidade formal e a sua constante transmutação caótica, enfrentada pela humanidade através de um processo de desindividuação e de embriaguez. Atente-se às palavras de Nietzsche, na sua obra *O Nascimento da Tragédia*: “[...] Ao contrário de todos aqueles que se empenham em fazer derivar as artes de um único princípio, como sendo a fonte vital de cada obra de arte, mantenho o olhar fixado naquelas duas divindades artísticas dos Gregos, Apolo e Dioniso, neles reconhecendo os representantes vivos e concretos de *dois* mundos artísticos distintos na sua mais profunda essência e nos seus mais elevados fins. Apolo está diante de mim como o génio transfigurador do *principium individuationis*, só através dele se podendo obter a redenção pela aparência; enquanto que sob o místico clamor de júbilo de Dioniso se rompe o anátema da individuação, estando aberto o caminho para as mães do Ser, para o mais íntimo cerne das coisas. Esta monstruosa oposição, que se abre de modo abissal entre as

artes plásticas, enquanto apolíneas, e a música enquanto arte dionisíaca, foi revelada a um único dos grandes pensadores na medida em que ele, mesmo sem se haver guiado por aquele simbolismo dos deuses helénicos, reconheceu à música um carácter e uma origem distintos de todas as outras artes, uma vez que não seria, como todas elas, uma reprodução do fenómeno mas reprodução directa da própria vontade, representando assim, *em relação a tudo o que é físico, o elemento metafísico*, em relação a tudo o que é aparência a coisa em si.”⁷

A própria ontologia platónica anuncia uma forma indiscutível de esquecimento vital ao dividir o mundo em dois mundos ou planos completamente distintos: o mundo real onde se capta a verdade e que não está contido, mas contém - devido à teoria da participação, sustentáculo da relação de inferioridade do sensível face ao inteligível - o mundo sensível, este mundo onde vivemos e que fabrica, constantemente, o irreal. Ao dividir o mundo em duas partes, divide igualmente o homem, bem como o seu conhecimento e a sua própria moralidade. Nesta cosmovisão não há lugar para uma visão estética e criativa de um mundo em devir, visto que o mundo se tornou estático, fixo. Consequentemente tudo o que é sensível vê-se despojado de dignidade e de ser, tornando-se a causa da perdição. E nesta perdição vê-se incluído o corpo, origem dos impulsos, dos instintos e da fábula do mundo que as cinco portas sensíveis nos permitem, distorcidamente, captar.

Para Nietzsche, esta visão pessimista e irreal do real e do próprio homem legitimou o aparecimento do Cristianismo que reiterou a divisão platónica dos mundos, substituindo-lhes os nomes: as Ideias pelo céu e as coisas sensíveis pela terra. A partir deste momento, será o mundo do Além, o centro de importância vital e humana e não o mundo do Aquém, centro da vida humana possível, a vida terrena. A vida esvai-se de sentido quando o homem crê em Deus e se despreza a si mesmo enquanto jóia irreduzível, insubstituível e irrepetível, a única pessoa de carne e osso, não ilusória ou fantasmagórica.

Segundo o autor, é pela recuperação do valor da Arte que se abre caminho à essência do mundo, do único mundo existente, o mundo dos sentidos, onde o homem se poderá reencontrar a si mesmo e reconhecer as suas autênticas qualidades intrínsecas enquanto existência só e sem transcendências, que, a cada momento, se tenta superar a si mesmo,

⁷ Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo*, Lisboa, ed. Relógio D'Água, 1997, p. 112.

nesta faina de clepsidra eterna, longe de ilusões contra-naturais como o Inteligível platónico, o Céu cristão ou a Verdade positivista e matematizante da ciência moderna.

De facto, com o Cristianismo, a negação do corpo implicará a sua redução ao princípio do mal. Mas, é interessante saber que, por exemplo, para Aristóteles, “descendente espiritual” de Platão, o mal não deriva do corpo, porque as virtudes ético-morais não nascem no homem por natureza, nem contra natureza, mas a partir de uma aptidão ou disposição humana para as adquirir, uma potencialidade (potência racional ou acompanhada de razão que predispõe o homem para a aquisição de virtude) que não pode equivaler a uma predeterminação, como acontece quando uma pedra cai descendentemente ou quando uma chama desenvolve um movimento ascendente. Tanto a pedra como a chama representam uma potencialidade irracional ou destituída de razão, sujeita a uma programação necessária onde não existe lugar para uma escolha dentro do possível. Assim, contrariamente aos sentidos que são dados ao homem e possibilitam ver, ouvir, entre outros “gestos”, as virtudes ético-morais não são dadas e as condições da sua emergência no agir humano dependem de um exercício persistente e continuado, pois o homem justo e bom é aquele que age, repetidamente, praticando a justiça e o bem, assim como o músico exemplar é aquele que se versa na música de um modo não pontual, mas continuado. Contrastando com Sócrates e Platão, não é mau aquele que ignora e despreza a alma, mas aquele, substância completa e individual, corpo vivo ou animado, composto de um princípio material (*hylé*) e de um princípio formal (*eidos*), que testemunha um mau desempenho do exercício ético. De salientar ainda que Aristóteles apresenta uma nova noção de alma⁸. Esta comporta, pois, duas partes, sendo a primeira privada de razão ou não racional, e a segunda regida pela razão ou racional. A parte não racional engloba duas faculdades, uma de índole vegetativa, responsável pela nutrição, crescimento e reprodução que não é exclusivamente humana, estendendo-se a todos os seres vivos, outra de índole apetitiva ou desiderativa, instância intermédia entre o irracional e o racional que, pela sua natureza, poderá ou não obedecer a princípios racionais, dependendo das escolhas realizadas. Esta dimensão é já exclusivamente humana, pois só o homem pode escolher a sua orientação segundo a impulsividade e desmesura da parte irracional da sua alma ou segundo a moderação e a ponderação resultantes dos ditames emergentes da parte racional anímica. O corpo aristotélico não é separado da alma pensante. O corpo não é símbolo negativo, mas forma um todo com a alma, dando lugar

⁸ Esta pequena exposição sobre a nova noção aristotélica de alma foi buscada, particularmente, na leitura e interpretação dos livros I e II da *Ética a Nicómaco*.

a um novo universo do homem, como elucida Aristóteles: “[...] assim como a pupila e a vista podem formar um olho, neste caso a alma e o corpo formarão do mesmo modo um ser animado.”⁹

O mal, segundo o autor, resulta dos maus legisladores, ou seja, daqueles que não souberam criar para os cidadãos um certo tipo de hábitos facilitadores da organização harmoniosa da cidade e da convivência social, mas também de uma falsa educação que, protagonizada pelos mestres, não permitirá a orientação do ser humano para a concretização da sua excelência (*aretê*) ético-moral.

A dualidade e oposição entre corpo e alma que, no dizer nietzschiano, aparece acentuadamente vincada no credo cristão, não se concretiza, contudo nas palavras do Antigo Testamento, em que se verifica, diferente e repetidamente, uma equivalência entre coração e/ou alma, carne e/ou espírito.

A radical negação do corpo que, do grego *soma* passou ao *corpus* latino, efectivou-se com o paradigma mecanicista preparado desde a Física de Galileu. No entanto, a instrumentalização e objectivação corpóreas são já pressagiadas nos séculos XIV e XV, quando se dissecavam cadáveres humanos, oficializando-se e banalizando-se esta prática nos séculos XVI e XVII.

Descartes, “coisificador” e mecanicista, reinventa o corpo humano, preenchendo a sua nova natureza de uma extensão matematicamente transformável e reduzindo o funcionamento dos seus órgãos a um mecanismo maquinal regrado, previsível e autónomo, mas dependente da actividade de conservação divina. O corpo desenraíza-se, assim, não só do eu como da natureza e do *cosmos* dos quais fazia parte integrante, perdendo a sua essência divina enquanto *physis* e o seu carácter humano, em dignidade irrepetível, insubstituível e única, quando se torna cadáver – objecto, após a morte. Fica face a face com a sua corporeidade, desligado da alma que vive em si e por si, encontrando-se, algumas vezes com ela, através da glândula pineal. O “homem-estátua animada” ou máquina é a assinatura moderna do corpo separado da alma racional, que se revê nos autómatos que o imitam e na dupla coisificação da sua singularidade: é uma coisa extensa ou *res extensa* independente de uma coisa pensante ou *res cogitans*, sendo o corpo subestimado, de tal modo que o seu próprio acto de sentir é convertido, matematicamente, por uma medida puramente racional e empobrecedora que aprisiona a sua riqueza sensível.

⁹ Aristóteles, *Da Alma*, Lisboa, ed. 70, 2001, p. 53, 412b25-413a1.

b) Do “Corpo – Estátua Maquinal”: Descartes e La Mettrie

Para que compreendamos o novo homem, bem como o novo rosto do corpo apresenta-se-nos necessária a original interpretação do mito de Pigmalião, verdade essencial que acompanhará o desenrolar da Antropologia das Luzes. Tradicionalmente, Pigmalião era o nome de um rei lendário de Chipre que, desgostoso com a infidelidade feminina, resolvera viver no celibato. Mas, a certa altura, apaixonou-se por uma estátua por si esculpida em marfim que Vénus acabou por transformar numa bela mulher. Do casamento entre os dois, Pigmalião e Galateia, nasceu uma filha, Pafo, que veio a ser mãe de Cíniras. Este mito foi literariamente lembrado por autores como Deslandes, G.L. Buffon, Condillac, Rousseau e Diderot, entre outros. Um dos muitos motivos desta rememoração do mito de Pigmalião prende-se com a preocupação em esclarecer o fenómeno da animação, a passagem do inanimado para o animado que, metaforicamente, representa a busca de uma resposta para a problemática radical, e definitivamente inacabada, da origem da vida, da consciência e uma nova reescrita da matéria que, mesmo inanimada, guarda em si a possibilidade de imensas animações, mostrando o seu carácter dinâmico e o movimento enquanto seu atributo significativo, diluindo a oposição entre o inerte e o vivo. Assim, animar é tornar activo e petrificar é tornar inerte, mas o trânsito entre os dois percursos é possível pela mudança de olhar face ao coração da matéria.

De Descartes a La Mettrie é a imagem da máquina humana¹⁰ que impera sobre a imagem da estátua. Esta é, por exemplo, a configuração do homem desenvolvida por Descartes na Quinta Parte da sua obra, *Discurso do Método*, de 1637. Nela introduz a sua descrição do corpo-máquina enquanto autómato. Assim, considerava os corpos vivos como máquinas cujas engrenagens eram muito pequenas e imperceptíveis. As engrenagens corpóreas não reduziam, contudo, o homem a um puro autómato, pois a sua salvação onto-cognoscitiva residia no plano racional, na sua dimensão anímica, origem da linguagem racional e do julgamento, instrumento comum, universal e superior, não

¹⁰ É da mecânica exercida quotidianamente por gente iletrada que se originam as “artes” tão úteis à vida humana e à própria explicação do enigma da origem da vida, da animalidade e da humanidade. De relevar que este momento setecentista foi propício à invenção de uma multiplicidade de máquinas como as máquinas de tecer, de fiar, máquinas que se serviam da hulha para a fusão do minério e ainda o prodígio da inventividade humana que foi a máquina a vapor. Como estas máquinas substituíam os homens, por que não alargar estas potencialidades dos substitutos à própria explicação, por exemplo, do homem substituído?

reduzível a este mecanicismo mudo e, aparentemente, auto-suficiente, contudo, unicamente possibilitado pelo divino que o sustentava e conservava.

Curiosamente, o filósofo explicava o movimento desta máquina viva através do calor do coração, pois, em simultâneo, apresentava-o como a causa do movimento do sangue e das demais funções animais como a respiração, a nutrição, a digestão, entre outras. De salientar a função imprescindível dos espíritos animais que, segundo Descartes, são partículas sanguíneas semelhantes a uma espécie de sopros móveis e subtis ou de chamas vivas que “invadem” o corpo e se elevam do coração ao cérebro e, a seguir, descem pelos nervos, espécies de tubos, até aos músculos, possibilitando o movimento de todos os membros do corpo animal. Apesar da aparente contradição inerente à essência subtil destes espíritos animais, Descartes não renuncia à sua ideia-motriz que os descreve dotados de força suficiente para distender os músculos ou para os contrair de tal modo que, quando deles se retiram, os músculos desincham e alongam-se. Explicitam-se, igualmente, a partir destas partículas, os movimentos de adução e de extensão dos membros.

Vemos que as regras da mecânica explicam o corpo, tal como a natureza da qual este faz parte. A própria fisiologia reduz-se à mecânica, desde o momento em que os corpos foram despojados das formas substanciais tradicionais. Ora, cabe ao homem imitar o seu automatismo corpóreo tornado, agora, substancial. Daí a pertinência da seguinte afirmação cartesiana: “Isto não parecerá de modo algum estranho aos que, sabendo quantos *autómatos* diferentes, ou máquinas que se movem, a indústria dos homens pode fazer, empregando muito poucas peças em comparação com o grande número de ossos, músculos, nervos, artérias, veias e mais partes do corpo de cada animal, considerarão o corpo como uma máquina que, saída das mãos de Deus, é incomparavelmente mais bem ordenada e tem em si movimentos mais admiráveis do que qualquer das que os homens podem inventar.”¹¹

A tarefa *демиургica*-criadora do homem relaciona-se com a construção dos seus próprios reflexos corpóreos, ainda que simplificados, que não pode ser comparada à actividade criadora do Deus *ex-machina* cartesiano, visto que o homem dividido está além da máquina enquanto pensamento, mas sempre aquém da máquina enquanto corpo. Retrata-se a si mesmo nos automatismos que reproduz e nos andróides que projecta fora de si, dando-lhes existência imitativa. Para que a imitação seja aproximada, estuda o seu

¹¹ René Descartes, *Discurso do Método*, Lisboa, ed. 70, 1986, p. 95.

próprio corpo como um objecto de investigação, descentra-se da sua corporeidade que lhe aparece como um *alter*, como um outro ou estranho a si mesmo: pode ser uma certa máquina indefinida, um relógio, um pêndulo ou um cadáver ainda mais desumanizado.

Em primeiro lugar, o fascínio humano crescente pelas máquinas evidencia-se na temporalidade cartesiana. O séc. XVII reitera o simbolismo da máquina que se liga ao desejo humano de regularidade, de ordem e de resolução de aporias. Revive quase o aspecto mágico e encantatório através do qual o mundo grego interagiu com as entidades maquinais, como é o caso da alavanca, que resolve misteriosamente a aporia de uma pequena força que levanta uma carga directamente desproporcional, muito maior em comparação com a força despendida. Aliás, podemos ler no livro da humanidade que, desde as suas origens, sempre se encontraram caracteres, marcas materiais da sua habilidade técnica para criar e trabalhar peças, unidas à capacidade maquinista para as montar a pretexto de um projecto inicial. Nesta linha de pensamento, captar-se-á o significado da indústria genial setecentista de Vaucanson que, ao invés de La Mettrie, não pretenderá dessacralizar o homem identificando-o com uma entidade maquinal, mas elevará as máquinas ao nível do homem. Os seus andróides ou máquinas-homem imitariam funções animais ou humanas específicas. Exemplo da sua actividade criadora será o trio de autómatos, obra de 1738-1739, formada por um tocador de flauta com cerca de um metro e meio de altura, por um soldado que toca um tamborete e por um pato em que se podia estudar e, mesmo, ver, o mecanismo da alimentação, pois o animal não só mastigava o grão como o digeriu. A sua “criação quase prometaica” fará Voltaire emitir, poeticamente, o seguinte juízo de valor:

“O ousado Vaucanson, rival de Prometeu,
Parecia, imitando os mecanismos da natureza,
Roubar o fogo dos céus para animar os corpos.”¹²

O seu projecto ousado de imitação do modelo natural irá estender-se à tentativa de reconstrução da circulação sanguínea, intenção manifestada na Academia de Lyon, em 1741. Vaucanson comprometer-se-á textualmente a construir um autómato que copiará as

¹² Voltaire, *Discours en vers l'homme, Sixième discours*: “Sur la vraie nature”, in Horst Bredekamp, *La Nostalgie De L'Antique, Statues, Machines et Cabinets de Curiosités*, Paris, Diderot Editeur, Arts Et Sciences, 1996, p. 6: “Le hardi Vaucanson, rival de Prométhée,
Semblait, de la nature imitant les ressorts,
Prendre le feu des cieux pour animer les corps.”

funções vitais, tais como a circulação do sangue, a respiração, a digestão, os movimentos dos músculos, dos tendões, dos nervos, etc.¹³



Fig. II.2 – Autômato escrevendo. Pierre Jaquet-Droz e Jean-Frédéric Leschot, 1773 (Museu de Arte e de História – Neuchâtel)

Horst Bredekamp, *La Nostalgie de L'Antique – Statues, Machines et Cabinets de Curiosités*, Paris, Diderot Editeur, Arts et Sciences, 1996, p. 8.

Em 1748, La Mettrie profetiza que chegará a altura em que se fabricará um homem artificial. Parece-nos que esta previsão não esteve muito longe do percurso espiritual da humanidade: de facto, por volta do ano de 1770, aparecerão simulacros complicados que recriam diversas actividades humanas como tocar piano, pintar e escrever. Interessante será mencionar o andróide fabricado por Pierre Jaquet-Droz que simulará uma criança que começa a aprender, a escrever frases, deixando entender que estas criaturas artificiais tornar-se-iam adultos, como se o artificial e o natural se unissem numa carne única e numa forma de pensar idêntica: unidade recriadora de uma espécie de *cogito, ergo sum*.¹⁴

¹³ Actualmente, a recriação do funcionamento interno do corpo ou da circulação sanguínea já não se apresenta à mente humana como um problema a resolver, mas sim o da simulação do complexo funcionamento do sistema nervoso, detentor de regiões cujos papéis ainda estão por descobrir e por compreender.

¹⁴ Esta tendência continua a preocupar o homem científico de hoje que tenta, a todo o custo, fundir o mundo maquinal com o mundo humano e vice-versa. Veja-se o caso das intenções da Robótica, da

Bredekamp explicita que “[...] a arte moderna tornada *máquina* desacreditava o esplendor das obras antigas”¹⁵, efeito decorrente da vitória do autômato, da nova estátua móvel moderna sobre a estátua imóvel antiga.



Fig. II.3 – *A Boneca Encantadora*. Charles Nicolas Cochin, 1731, Paris

Horst Bredekamp, *La Nostalgie de L'Antique – Statues, Machines et Cabinets de Curiosités*, Paris, Diderot Editeur, Arts et Sciences, 1996, p. 5.

Este triunfo exprime-se na gravura de Charles Nicolas Cochin, de 1731, *A Boneca Encantadora*, onde se vê, no meio de um grupo de mulheres reunidas num salão, uma boneca iluminada por uma luz difusa e vacilante, que se auto-movimenta através de um mecanismo interior de relojoaria, dominando a cena como se se tratasse de uma aparição sobrenatural. Perante a magia encantatória deste movimento, aparentemente livre e autónomo, destaca-se a reacção de uma mulher de vestes mais humildes que cai de

Inteligência Artificial e da Cibernética, bem como as visões proféticas do futuro da humanidade testemunhadas na cinematografia contemporânea. Atente-se ao relato da finalidade científica presente no filme “Inteligência Artificial” de Spielberg onde a pretensão fulcral se prende com a necessidade de tornar a máquina com carne “metálica” numa máquina com carne “sentinte”, numa máquina com coração. Contudo, este é ainda um sonho da racionalidade humana ocidental. Um sonho paradoxal. O homem que quer ver artificialmente banalizada a sua irrepetibilidade natural e específica.

¹⁵ Horst Bredekamp, *La Nostalgie De L'Antique, Statues, Machines et Cabinets de Curiosités*, p. 4: “[...] l’art moderne devenu *machina* ternissait la splendeur des oeuvres antiques”.

joelhos como se estivesse a rezar, enquanto as outras mulheres, mais distantes do centro da cena, parecem estupefactas.

Estas são as criações do homem moderno que parecem reactualizar a lenda judaico-cabalística do Golem. O Golem é um homem criado por meios mágicos ou artificiais, um certo ser humano aparentado a um *robot* cuja criação se baseia numa imitação humana do acto criador divino e que concorre com a criação de Adão por Deus. Contudo, este ser é mudo, porque os homens não conseguiram dar-lhe o dom da palavra, pois a voz, por exemplo, para o Padre Mersenne, no seu *Tratado da Voz*, significava a presença do Verbo Divino e da Sua expressão harmónica. Esta criatura artificial pode, deste modo, entrar em conflito com Deus e com o seu próprio criador, o homem. Apesar deste ser lendário ter sido imaginado de várias formas, parece-nos representar, inevitavelmente, o perigo de uma criação humana livre que, inesperadamente, poderá ultrapassar o seu autor, simples aprendiz de mágico, feiticeiro ou engenheiro, tornando-o seu escravo.¹⁶

À invenção impossível do homem-artificial enquanto máquina opõe-se a invenção possível cartesiana do corpo-máquina que se conjuga com um segundo factor possibilitante, ligado à curiosidade em desmontar as peças que engendram e automatizam esta entidade corpórea. Este caminho foi anteriormente trilhado por autores como Vesálio, que em 1543, publicou o primeiro tratado sobre anatomia humana intitulado *De Corporis Humani Fabrica*, obra em que recusa o olhar mágico e religioso sobre o corpo e reivindica os direitos de um corpo que deve ser observado exaustivamente, na medida em que o seu sentido está em si mesmo e não externamente.

O esforço dubitativo e catártico da filosofia cartesiana tinha, também, como princípio motor a substituição do corpo sentido e vivido quotidianamente, por cada sujeito irreduzível humano, o corpo que nós somos, por um outro corpo clara e distintamente compreendido e pensado pelo entendimento, um corpo-objecto-representação, simplificado e mais uniformizado pela comum classificação redutora em características fulcrais de inspiração matemática: a figura, a extensão e o movimento.

¹⁶ Para além dos benefícios das máquinas e do tempo que nos libertam, tornamo-nos dependentes delas, da sua funcionalidade. A Ciência contemporânea depara-se com esta ambivalência: como é que a Ciência, obra do homem, põe, por vezes, em risco o seu criador? Daqui a necessidade da Bioética, por exemplo.

A visão do corpo-objecto foi, igualmente, emergindo com a consolidação do paradigma anatómico-fisiológico ilustrado no Anfiteatro de Leiden que se julga ter sido “visitado”, várias vezes, por Descartes¹⁷.

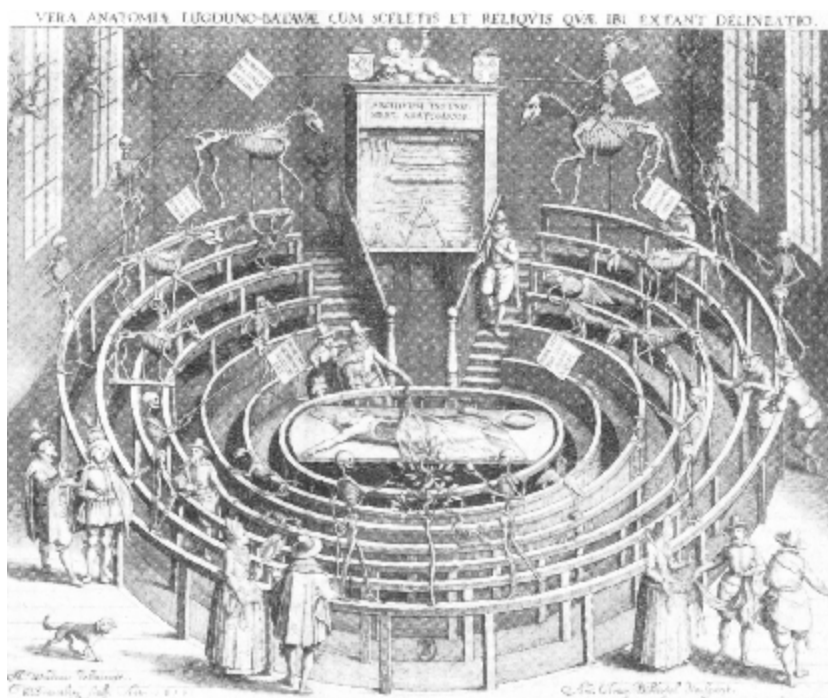


Fig. II.4 – Anfiteatro de Anatomia de Leiden. Gravura de W. Swanenburg, (1610), segundo J. Woudanus. Jean-Pierre Cavaillé, *Descartes – A Fábula do Mundo*, Lisboa, ed. Instituto Piaget, s.d., p 373.

Neste teatro de morte e de anatomia, cujas personagens eram corpos singulares tornados réplicas uns dos outros, pela ausência de vida, pelo similar funcionamento, pela constituição comum e ainda pelos esqueletos desindividuais, assistia-se à dissecação ou desmontagem das peças dos primeiros, em estado de cadáver ou de estátuas imóveis, porque a sua autópsia favorecia a análise, a descrição e a recomposição da máquina corporal humana em geral. Assim, Cavaillé na sua obra *Descartes e a Fábula do Mundo* explicita a importância das Ciências da Vida e da Medicina, saberes imprescindíveis, segundo a crença da época, à plena execução de arranjos maquinais acertados, reafirmando que: “A anatomia é a autópsia do corpo, ‘vista directa’, inquisição progressiva e metódica do cadáver: releva de uma vontade de saber que é, antes do mais,

¹⁷ Este anfiteatro foi um dos primeiros anfiteatros permanentes, inspirado no anfiteatro paradigmático de Pádua. Construído na Universidade com o mesmo nome, por iniciativa do doutor Pieter Pauw (1546-1617), professor de medicina e de botânica foi conhecido por Descartes, devido à sua fama nos Países Baixos e em toda a Europa. Neste anfiteatro, a ciência e o trabalho cirúrgico tornam-se actuações públicas que narram a história do corpo-máquina que é desmontado, paulatinamente, ou seja, peça por peça. Trata-se da anatomia posta em exercício, porque desconstrói meticulosamente o corpo humano e desmente, ao estudar o cadáver, a existência de qualquer ligação vital, tão defendida no Renascimento, do homem, o microcosmos, ao Universo, o macrocosmos.

uma vontade de ver. No anfiteatro, a ciência torna-se um espectáculo público. Porque a lição de anatomia é de facto esse espectáculo científico no decorrer do qual a máquina do corpo é pacientemente desmontada, peça por peça.

A finalidade prática desta investigação espectacular do corpo parece bem clara aos modernos que somos: é evidentemente médica. A dissecação do cadáver permite completar o conhecimento do corpo, aperfeiçoar o gesto cirúrgico, e sem dúvida, também, inquirir das causas da morte. E é certo que a medicina que lê e trata o corpo como um relógio, um autómato, ambiciona não só reparar a máquina e mantê-la mas buscar a perpetuidade do movimento.”¹⁸

O novo corpo é autónomo, está sozinho consigo mesmo, é o corpo-objecto que se transforma num renovado centro de curiosidade para um público com motivações científicas. Os médicos são observadores e, ao mesmo tempo, os autores das autópsias destes pequenos mundos, no fundo, vivencialmente irrepetíveis, com a finalidade exclusiva de saber remontá-los e substituir ou reajustar, posteriormente, as peças dos outros pequenos mundos vindouros. Marguerite Yourcenar, na *Obra ao Negro*, evoca o modelo da curiosidade médica e do seu objecto privilegiado de investigação que se foi desenhando até à modernidade através deste episódio relevante: “...Lutávamos com grande falta de cadáveres, devido a todos esses preconceitos públicos que nós sabemos. Um tal *Rondelet*¹⁹, um médico tão cómico como o seu nome, perdera o filho, atacado na véspera, por escarlatina. Era um estudante de vinte e dois anos, com o qual eu herborizava no *Grau-du-Roi*. Naquela sala impregnada de vinagre onde dissecávamos o morto, que deixara de ser o filho ou o amigo para ser um belo exemplar da máquina humana, tive pela primeira vez a sensação de que a mecânica, por um lado, e a magna arte²⁰, por outro, mais não fazem do que aplicar ao estudo do universo as verdades que nos ensinam os corpos, os quais repetem a estrutura do todo. Uma vida inteira não bastaria para fazer o confronto entre este mundo em que vivemos e o mundo que nós somos. [...] Este corpo, este nosso reino, parece-me feito, por vezes, de um tecido mais traiçoeiro e fugidio do que uma sombra.”²¹

Dialogando com o conteúdo acima exposto, podemos argumentar que tanto a vida de cada homem, de cada geração como da humanidade em geral parecem ser demasiado

¹⁸ Jean-Pierre Cavaillé, *Descartes - a Fábula do Mundo*, Lisboa, Instituto Piaget, 1996, p. 22.

¹⁹ *Rondelet* significa, em francês, rechonchudo.

²⁰ A magna arte é a medicina que, segundo a interpretação cartesiana, entender-se-á como uma técnica curativa deste corpo isolado, mecânico, de funcionamento exclusivamente local que deverá actuar no órgão lesionado de forma a recompor-lhe a recta operacionalidade.

²¹ Marguerite Yourcenar, *A Obra ao Negro*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2002, pp. 119-120.

breves para abraçar o sentido radical e complexo deste seu sempre eterno companheiro essencial, deste “tecido traiçoeiro e fugidio” ao qual chamamos corpo.



Fig. II.5 – Pigmalião no seu atelier envolto de amores, Jean Lepautre

Aurélia Gaillard, *Les Corps des Statues, le Vivant et son Simulacre à L'Âge Classique (de Descartes à Diderot)*, Paris, ed. Honoré Champion, 2003, p. 127-c

Descartes, contudo, tentou desassombrar este elemento humano, não exclusivo, através de uma forma mecânica e dicotômica como vimos anteriormente, mas, por outro lado, também podemos usar o mito de Pigmalião, como defende Aurélia Gaillard, na obra *O Corpo das Estátuas*²², para clarificar melhor e mais amplamente a sua concepção de corpo. Segundo a autora, a imagem cartesiana do corpo não se limita à de um autômato, mas une-se à imagem de um cadáver como refere o filósofo na sua obra, *Meditações Sobre a Filosofia Primeira*, de 1641: “Assim, ocorria-me primeiro que possuo rosto, mãos, braços, e toda esta máquina de membros que também reconhecemos num cadáver, e que designava pelo nome de corpo.”²³ Na mesma linha de pensamento, aparece-nos uma formulação metafórica da máquina cartesiana enquanto estátua na sua obra, *O Tratado do Homem*, de 1664, que o autor esclarece do modo seguinte: “Suponho que o corpo não é outra coisa senão uma estátua ou máquina de terra, que Deus forma expressamente, para a tornar o mais semelhante possível a nós: de maneira que, não só lhe dá, exteriormente, a cor e a figura de todos os nossos membros, assim como, interiormente, dispõe todas as peças que são necessárias para fazê-la mover-se, comer,

²² Aurélia Gaillard, *Les Corps des Statues, le Vivant et son Simulacre à L'Âge Classique (de Descartes à Diderot)*, Paris, ed. Honoré Champion, 2003. Atente-se aos Capítulos I e II.

²³ R. Descartes, *Meditações Sobre a Filosofia Primeira*, Coimbra, Livraria Almedina, 1992, p. 121.

respirar, e para que, enfim imite todas as funções que podem imaginar-se procedentes da matéria, e que não dependem senão da disposição dos órgãos.”²⁴

Descartes pretende explicitar o modo como se produz a animação da sua estátua-cadáver que, de seguida, se transmuta em estátua movente. Esta animação resulta de um processo físico, na medida em que o organismo se encontra regulado por um modelo mecânico, tal como a natureza em geral, modelo ao qual não se consegue subtrair como se se aparentasse a um relógio ou a uma qualquer máquina hidráulica. Por esse motivo, não é necessário doar-lhe uma alma vegetativa ou sensitiva, nem um princípio motor, fonte de movimento e de vida, devido à sua autonomia ou auto-suficiência. Assim, todas as suas funções decorrem, simplesmente, da disposição natural dos seus órgãos ou peças que, continuamente, são agitados pelo calor do fogo que se queima no coração, agitando também o sangue e os espíritos-animais.

Contudo, o único mérito que a máquina antropológica possui em relação aos autómatos artificiais é, simultaneamente, a sua natureza espiritual, que liberta o homem da grandiosa mecânica geral através da animação originária da alma racional que, estreitamente unida ao corpo pela glândula pineal, oferece ao homem a possibilidade de alcançar a sua própria humanidade pelos actos de julgar e de linguagem.

A glândula pineal tem este nome pela sua forma de pinha e designa-se hoje por epífise, tendo sido tomada por Descartes como um sentido comum que se encontra no centro do cérebro e para onde se dirigem todas as acções experimentadas por cada um dos sentidos particulares humanos. A comunicação entre as duas substâncias, corpo e alma, efectiva-se pela existência desta pequena sede do pensamento e da sensibilidade comuns, tornando-se mesmo a resposta fisiológica cartesiana ao problema sensório-motor, como se constata no seguinte exemplo: “[...] quando sinto uma dor no pé, esta sensação acontece em virtude dos nervos espalhados pelo pé. Estes nervos, esticados como cordas daí até ao cérebro, quando puxados no pé puxam também as partes mais profundas do cérebro, nas quais se terminam, e provocam nelas um certo movimento, instituído pela natureza para que o espírito seja afectado pela sensação de dor, como se ela existisse no pé. Mas, porque aqueles nervos devem transitar pela perna, pela coxa, pela região lombar, pela dorsal e pelo pescoço, para que cheguem do pé ao

²⁴ R. Descartes, *Oeuvres*, Paris, ed. Gallimard, 1953, p. 807. “Je suppose que le corps n’est autre chose qu’une statue ou machine de terre, que Dieu forme tout exprès, pour la rendre la plus semblable à nous qu’il est possible: en sorte que, non seulement il lui donne au-dehors la couleur et la figure de tous nos membres, ainsi aussi qu’il met au-dedans toutes les pièces qui sont requises pour faire qu’elle marche, qu’elle mange, qu’elle respire, et enfin qu’elle imite toutes celles de nos fonctions qui peuvent être imaginées procéder de la matière, et ne dépendre que de la disposition des organes.”

cérebro, pode acontecer que, mesmo que a parte que está no corpo não seja excitada, mas apenas uma parte intermédia, se verifique no cérebro exactamente o mesmo movimento que um pé ferido teria provocado, pelo que o espírito terá de sentir necessariamente a mesma dor. E deve-se julgar o mesmo de qualquer outra sensação.”²⁵

Apesar dos sentidos serem enganadores, porque nos elucidam sobre a utilidade ou inutilidade dos corpos e não sobre a essência supra-sensível dos mesmos, não deixam de constituir os elementos fundamentais do corpo-máquina. Descartes resolve esta problemática recorrendo ao princípio do melhor e à teodiceia. De facto, a natureza humana compósita é apenas a melhor possível segundo o seu fim, tendo esta sido facultada pela suprema bondade divina que possibilitou a colaboração de todas as faculdades, de forma a evitar e a corrigir os erros nascidos da imperfeição humana que não é puramente racional. O homem integral cartesiano, estátua duplamente animada e muda, não se pode, consequentemente, interpretar apenas pelos ditames da mecânica, porque a seu lado desenrola-se a história da sua espiritualidade que o define como um ser movido por uma finalidade anímica intrínseca e purificada de quaisquer mecanismos.

A equivalência entre o homem e a máquina será traçada por La Mettrie, ao recusar o corte entre o corpo e a alma e ao atribuir ao corpo eloquência e poder judicativo. Assim, a glândula pineal, lugar exclusivo da correlação possível entre o corpo e a alma, enquanto pequeno corpo oval situado na parte dianteira do cerebelo, é substituída, em La Mettrie, pela tela medular cerebral que anuncia, opostamente a Descartes, a primazia do corpo em relação à alma, visto que a configuração desta última depende directamente dos órgãos do corpo, deixando de habitar o homem como uma entidade alheia e desligada dos princípios corpóreos. Estamos perante um modo de pensar o ser humano que se revela, de antemão, mais organicista (ainda que incompletamente assumido) do que mecanicista. São vários os exemplos que La Mettrie utiliza para alicerçar este pensamento sobre a congenialidade entre o corpo e a alma. Assim, na sua obra *Homem-Máquina*, publicada em 1747, embora com a data de 1748, interpreta o sono como um momento de refutação do par de opostos cartesiano: “A Alma e o Corpo adormecem juntos. À medida que o movimento do sangue se acalma, alastra por toda a Máquina um doce sentimento de paz e de tranquilidade; a Alma sente-se amolecer e ao mesmo tempo que as pálpebras, torna-se pesada, ou então dá de si, como as fibras do cérebro.”²⁶ Servindo-se sempre da ideia de que os diversos estados anímicos são correlativos dos estados corpóreos, avança

²⁵ R. Descartes, *Meditações Sobre A Filosofia Primeira*, p. 221.

²⁶ Julien Offray de La Mettrie, *O Homem-Máquina*, Lisboa, ed. Estampa, 1983, p. 54.

a sua explicação acerca da insónia: “Processa-se a circulação [do sangue] com demasiada velocidade? A Alma não consegue dormir. Encontra-se esta demasiado agitada? O Sangue não se acalma, galopa pelas veias e até conseguimos ouvir o seu ruído. Estas são as duas causas recíprocas da insónia.”²⁷

Em La Mettrie, como podemos compreender, a alma não é imaterialidade, o que a transformaria num termo de sentido vão e não atribuível ao homem, nem é idêntica em todos os seres humanos. Diverge consoante a combinação, a natureza e a quantidade dos humores corporais-materiais hipocráticos presentes em cada ser específico como esclarece o autor: “A icterícia, por exemplo, apanha-nos de surpresa. Não sabíeis que a cor dos objectos depende das lentes através das quais os observamos? Ignorais que conforme é a coloração dos humores assim é a dos objectos pelo menos em relação a nós, brinquetes vãos [que somos] de mil ilusões?! Retirai no entanto essa coloração do humor aquoso do olho; deixai [es]correr a bÍlis pelo crivo natural: a alma, então, tendo outros olhos, deixará de ver tudo amarelo [...].

Que bela alma e que poderosa Vontade não é a nossa, se só pode agir desde que as disposições do corpo o permitam [...].”²⁸

Retomando a expressão de La Mettrie, “somos brinquetes vãos de mil ilusões” quando acreditamos, por exemplo, no dualismo substancial cartesiano e na alma racional supra-material que, segundo os animistas como George Ernst Stahl, é a solução, enquanto princípio motor, para o movimento próprio do mundo material. Tal como uma máquina que percorre *per si* o seu caminho e que desempenha, senão com o auxílio da sua engrenagem determinada, a função que lhe corresponde, do mesmo modo a matéria, contando apenas consigo mesma, cria leis de organização, de regulação e de movimento próprias, estendendo-as à natureza, ao homem e os animais que são provas da sua diversidade organizativa. Nada há além da matéria e a própria alma torna-se mais carne sensível e menos metal insensível, pois as suas faculdades dependem, agora, da organização do cérebro e do corpo, responsáveis pela exterioridade individual ou fisionomia de cada homem que ilustra uma certa unidade material. La Mettrie evoca o retrato de Pope para ligar a exterioridade visível à interioridade organizativa invisível, dizendo: “O esforço e a tensão de nervos do seu Génio estão marcados na sua Fisionomia. Totalmente convulsa, nela, os olhos parecem querer sair das Órbitas e as sobrancelhas erguem-se com os músculos da Testa. E porquê? É que a raiz dos Nervos se

²⁷ J.O. La Mettrie, *id, ibidem*.

²⁸ J.O. La Mettrie, *idem*, p. 88.

encontra em laboração, pelo que todo o corpo se deve ressentir de um tipo de parto tão difícil. Se não houvesse como que uma corda interna que puxasse todas as de fora como é que se poderiam explicar todos estes fenómenos? Admitir uma Alma para os explicar é o mesmo que se ater à **Operação do Santo Espírito**.”²⁹

Sendo a concepção tradicional de alma transferida para a tela medular, região em que principia o filamento medular, raiz da maior parte dos nervos que nele se agrupam e refúgio indesmentível do princípio sensitivo ou sentido comum, torna-se pertinente usar as palavras do autor para explicitar o fundo sensível, material e extenso da concepção anímica do homem: “Sirvo-me constantemente da palavra **imaginar** porque acredito que tudo se imagina e que todas as partes da Alma podem ser com propriedade reduzidas à imaginação, que as forma todas; deste modo, tanto o juízo como o raciocínio ou a memória não constituem de maneira alguma partes absolutas da Alma mas verdadeiras modificações dessa espécie de **tela medular**, sobre a qual os objectos que se desenhavam no olho são projectados como numa Lanterna mágica.”³⁰

A imaginação, actividade fundante e equilibrante das fibras do cérebro-viscera que são uma espécie de cordas vibrantes ou de toques de cravo, assume todos os papéis assumidos até agora pela alma cartesiana, incluindo o acto de sentir, de perceber e de representar, reanimando a própria visão do homem e do mundo, ao religá-los segundo uma matéria e uma organização homólogas, símbolos de uma vida universal e una. A importância desta nova alma sensível e extensa nasce, primordialmente, da sua capacidade de provocar o florescimento do humano e do mundo como se pode depreender nas palavras do autor: “Graças a ela e ao seu traço lisonjeiro, o frio esqueleto da Razão adquire carnes vivas e rosadas; graças a ela florescem as Ciências, as Artes embelezam-se, os Bosques falam, os Ecos suspiram, os Rochedos choram, o Mármore respira e entre os corpos inanimados tudo adquire vida.”³¹

La Mettrie defende um continuismo vital sediado numa continuidade material caracterizada por um modelo mecânico e por um dinamismo encerrado sobre si mesmo idêntico ao de um relógio que se auto-sustenta e se auto-regula, causa de tudo o que é animado: “O Homem não é constituído por um Barro mais precioso; a Natureza empregou uma massa idêntica e única, da qual variou apenas a levedura.”³²

²⁹ J.O. La Mettrie, *idem*, pp. 87-88.

³⁰ J.O. La Mettrie, *idem*, p. 66.

³¹ J.O. La Mettrie, *idem*, p. 67.

³² J.O. La Mettrie, *idem*, p. 75.

Este “Barro” configura-se numa estátua humana, através da lei natural e de uma série de movimentos endógenos à sua matéria que é, contemporaneamente, a matéria do mundo. A recém-nascida estátua humana é animada materialmente por um Pigmalião-Relojoeiro, torna-se um “esqueleto” mecânico, um autômato adornado de “carnes vivas” ou órgãos enlaçados por fibras oscilatórias que relembram o movimento pendular do relógio de Huyghens³³ e cujos elementos principais ou peças são rodas que trabalham por si e desenvolvem acções próprias como se de circuitos cerrados se tratassem, diferindo entre si pelo lugar que ocupam e/ou por alguns graus de força. Daqui resulta a organização de um todo determinado ou “sistema” que é a estátua humana maquinal que opera, inequivocamente, para satisfazer as suas necessidades específicas. O Pigmalião-Relojoeiro criou outras tantas máquinas que rebaixam a estátua maquinal humana, devido à superioridade do seu instinto que não provoca em si a necessidade de orientar a sua existência por leis artificiais, criaturas de uma educação além natural. Deste modo, La Mettrie exterioriza esta divergência ontológica argumentando que: “Apesar de todas as prerrogativas do Homem em relação aos Animais, já é fazer-lhe uma grande honra colocá-lo na mesma classe que eles. E a verdade é que, até uma certa idade, o Homem ainda é mais Animal do que eles, dado que possui menos instinto ao nascer.

Que outro Animal morreria de fome com tanta fartura? Só o Homem [...].

Coloquemo-lo agora, com um Animal, na borda de um precipício: ele será o único a cair ou a afogar-se, enquanto o animal se salva a nado. Com catorze ou quinze anos, ele mal consegue entrever o que lhe poderá trazer a reprodução da sua espécie; já adolescente, ainda não sabe muito bem como conduzir-se num jogo que a Natureza ensina tão depressa aos Animais: enquanto os Animais se vangloriam do seu Cinismo, o Homem esconde-se, como se tivesse vergonha de sentir prazer e de ter sido feito para ser feliz.”³⁴

Para o autor, a felicidade é a lei natural, um certo sentimento interior que preside ao funcionamento de todos os mecanismos vitais, desde a espiga de trigo, planta imóvel, passando pelo verme, o insecto e a águia até ao maior dos génios humanos criados por esta estatuária. A associação de ideias que o autor faz no plano animal liga-se sempre à qualidade da mobilidade persistente, como veremos adiante.

³³ Christian Huyghens (1629-1695) construiu em 1657 o primeiro relógio com pêndulo e publicou em 1673 um *Tratado dos relógios*. O primeiro relojoeiro célebre em França foi Julien Le Roy (1629-1759).

³⁴ J.O. La Mettrie, *O Homem-Máquina*, pp. 71-72.

A natureza-operária aplicou sobre a sua obra vegetal e animal a legislação da qual é senhora, conciliando a espontaneidade natural com o interesse pessoal e colectivo fundado na sobrevivência, articulando, depois, este binómio com a capacidade de equilibrar os órgãos de cada animal individual e, ao mesmo tempo, da sua espécie. No caso da máquina-humana, é uma composição ou organização de peças, mais completa, dotada de um cérebro mais próximo do coração e que, por esse motivo, recebe mais sangue, sendo a circulação corpórea resultado de uma espécie de febre ou de calor³⁵ que, de uma forma mecânica, anima os movimentos do próprio músculo do coração³⁶.

Concluindo, a estátua animada de La Mettrie não tem como protagonista do seu auto-movimento uma alma racional afastada do corpo, mas uma alma sensível que reside no corpo total e nos seus pequenos membros constituintes. Esta alma pensa e sente e quando deixa de sentir pela presença da doença, como por exemplo, a letargia³⁷ ou a apoplexia³⁸, imediatamente deixa de pensar. A doença é, ao mesmo tempo, uma lição de Física e de Mecânica para os médicos e será sempre entendida como um desarranjo das peças ou da organização não justa da estátua-máquina material, que causa a desarmonia e anula o bem-estar ou felicidade automáticos.

A estátua-máquina sã move-se em si e por si mesma, harmoniosa e perpetuamente, porquanto a razão de ser deste seu dinamismo contínuo reside numa mecânica imanente à corporeidade, como refere La Mettrie, utilizando o caso do violinista: “Basta pôr os olhos num homem que toque Violino. Que destreza! Que agilidade dos dedos! Os seus movimentos são tão rápidos que quase parece não se sucederem. Ora eu peço, ou melhor, desafio todos os Staahlianos a dizerem-me, eles que sabem tão bem o que pode a nossa Alma, como é que ela poderia executar tantos movimentos com tanta rapidez: movimentos que se passam tão longe dela, em tantos lugares e tão diferentes?! É o mesmo que supor um tocador de flauta que conseguisse tirar as mais belas melodias de

³⁵ Partindo do princípio do calor, explicita, igualmente, a digestão.

³⁶ De salientar que, para La Mettrie, o homem é, em forma e em composição cerebral idêntico aos quadrúpedes. O homem tem maior quantidade de cérebro e um cérebro mais tortuoso. O macaco, o castor, o elefante, o cão, a raposa, entre outros, assemelham-se mais ao ser humano, porque têm corpo caloso. De seguida, aparecem os pássaros e depois os peixes que não têm corpo caloso e têm um cérebro de pequenas dimensões. Por último, encontram-se os insectos destituídos de cérebro. Anuncia-se a importância da organização divergente, explicativa da diversidade animal e a gradação de seres, apesar da uniformidade material.

³⁷ Estado patológico em que o doente, por uma “disfunção” no sistema nervoso central, cai num sono profundo e duradouro, o que se repercute nas funções vitais corpóreas como a respiração e a circulação.

³⁸ Perda mais ou menos brusca dos sentidos, acompanhada de paralisias, devido, por exemplo, a uma hemorragia cerebral.

um número infinito de orifícios que desconhecesse e em que não conseguia sequer tocar com o dedo.”³⁹

O homem-máquina que não possui a ideia inata de Infinito, como anunciava Descartes, encara a morte como o momento em que a corda do seu violino se solta e impede a emissão do som dinâmico da vida, porque a corda ou fibra vital oscilatória se afigura como o princípio vivificador de toda a máquina, porque é o princípio animal que constitui o animal global e que este tem obrigatoriamente de alimentar. À falta deste cuidado, o quilo não entra no sangue através de um certo estado febril e não provoca uma maior filtração dos espíritos que, mecanicamente, estariam aptos a reanimar os músculos, inclusivé o coração e, por exemplo, o fole do pulmão. Deste modo, o quilo e o seu processo fisiológico assemelham-se, no seu papel, ao Deus cartesiano, no único sentido plausível de conservar a matéria no sistema, contudo sem concordar com o princípio da fermentação dos alimentos, regenerador do sangue, mas com o princípio do calor e da filtragem dos espíritos mais consonante com a mecânica dos sólidos e dos fluidos.

A fibra para La Mettrie, como para A. Haller, tinha como propriedade indiscutível e potencial, a contractibilidade ou irritabilidade que permanecia intacta no órgão dotado destas fibras, mesmo após a morte deste e nada tendo a ver com uma alma imortal e imaterial. Essa característica relacionava-se exclusivamente com o torpor ou com o movimento definidor da matéria e da sua carne que continuavam a palpitar, como nos casos do coração de uma rã, principalmente se exposto ao calor do Sol, das patas de uma toupeira ou dos pólipos que, depois de serem seccionados se conseguiam reproduzir, em apenas oito dias, em quantidades idênticas às partes em que tinham sido cortados.

La Mettrie, agnóstico por natureza, não se pronuncia sobre Deus, esse Deus-Pigmalião que, no entender cartesiano, edificou o homem dual e mecânico, em termos de corpo: “Deus fabricou o nosso corpo como uma máquina, e quis que ela agisse como um instrumento universal, que operasse segundo as suas leis.”⁴⁰

O homem-máquina de La Mettrie está só com a natureza material que, regida pelo acaso, é a condição possibilitante da sua organização una e singular, dando forma à nova estátua de si mesmo, em que o “mármore respira” e a carne se torna sensível, ou seja, pensa sentindo enquanto sente pensando, na medida em que a sensação e o pensamento são produtos de um paradigma mecânico. O homem, ligado à natureza e ao mundo pelo

³⁹ J.O. La Mettrie, *O Homem-Máquina*, p. 91.

⁴⁰ Resposta de Descartes a Burman in Descartes, *Meditações sobre a Filosofia Primeira*, Coimbra, 1992, p. 224 [nota de rodapé].

seu corpo que o desliga de uma solidão espiritual (contra o solipsismo cartesiano inicial e a alma racional), constitui-se como um sujeito-máquina que sente e pensa, mas também como um objecto coisificante da Anatomia que pretende decifrar a encruzilhada da natureza humana, através da investigação e da luz da experiência: seja através da criação de cópias ou simulacros da estátua humana, os já referidos autómatos moventes a quem faltava a carne sensível, criados por Vaucanson com o apoio do cirurgião Le Cat, desnudando o projecto deste último que, em 1744, decidiu produzir uma máquina-falante, facto que redobrou os aplausos de La Mettrie, que pretendia provar não só o carácter mecânico do pensamento ou do espírito como da sua tradução verbal exteriorizante, a linguagem, negando inequivocamente a tese que afirmava o seu cariz inato no homem; seja através da criação de manequins anatómicos, desprovidos de epiderme e de movimento, autênticas estátuas-cadáver que serviam de modelo, por exemplo, aos estudantes de Belas-Artes, ou de peças de anatomia em cera, pós-cartesianas, que eram usadas como objecto de conhecimento da interioridade corpórea, paradigmas da autoria de, por exemplo, Jules Zumbo, Padre Siciliano e de Mlle. de Biheron⁴¹.

As máquinas, mais do que as reproduções em cera, postulam uma dissonância narrativa face à natureza, visto que a narração da anatomia do homem natural é infielmente copiada por uma engrenagem que se auto-movimenta em circuito fechado e por meio de peças de “carne metálica”, reflexos de uma ficção em torno do sensível.

c) Do “Corpo – Estátua Sensível”: Deslandes, Buffon, Condillac, Rousseau e Diderot

Para Deslandes⁴², a estátua humana é animada pelo toque do estatuário sobre o outro corpo, obra sua. Apresenta uma concepção sensualista da animação feita por Pigmalião: o estatuário desenha e vivifica a sua criação com a experiência amorosa e com o prazer que dirige ao corpo esculpido por si e cujo toque, na primeira pessoa, o faz persistir inanimado e sem consciência da sua própria existência e do mundo que envolvente. É pela embriaguez do amor e do prazer que a nova estátua humana se sabe viva e existente.

⁴¹ Mlle. de Biheron reproduzia em cera vários órgãos humanos, no seu célebre gabinete em Paris.

⁴² Trata-se de André François Boureau-Deslandes que é um autor emblemático de um tipo de filosofia para a qual os movimentos da matéria adquirem vida através da sensação. Pertence à corrente sensualista, tal como Condillac.

G.L. Buffon interpreta a tarefa do Pigmalião das Luzes de um modo diverso: concebe, em primeiro lugar, um homem com o corpo e os órgãos completamente formados, mas que acorda novamente para si e para o mundo envolvente, tratando-se menos de uma estátua humana recentemente esculpida, do que de um Adão Primitivo adormecido que acorda através da experiência sensível, sobretudo da vista (que lhe permite aceder ao real circundante) e do toque da sua mão sobre si mesmo (que lhe revela o principal órgão da sua existência e dos outros: a “corporeidade”). Deste modo, o Pigmalião-Estatuário de G.L. Buffon apenas redimensiona o homem à medida dos seus sentidos, tesouros cognoscitivos que fazem nascer a partir das sensações várias, um imenso mundo de ideias. A sua visão sensualista faz aparecer um Adão que, inicialmente, parece estrangeiro à humanidade, porque desconhece a essência sensível que o constitui. Com o toque demiúrgico da sua mão, elemento do seu novo corpo já animado, transfere esse poder vivificador para Galateia, como o poderia estender a tantas outras estátuas ainda inertes: essas estátuas animadas há instantes formam, assim, um Éden à medida humana do corpo, sem marcas da tradicional trans-humanidade.

Condillac escreve a obra-prima da concepção sensualista, o *Tratado das Sensações*, em 1754. Este tratado inicia-se com um importante aviso a quem o lê: cada leitor, como ser humano que é, deve colocar-se no lugar da estátua que o autor vai descrever, porque é seu objectivo fundante provar que a existência do mundo não vai ser deduzida a partir do espírito, mas do corpo desta estátua humana que percorre, progressivamente, o caminho da insensibilidade para a sensibilidade. Convém ainda salientar que Condillac, nesta obra, troca de papéis: ele é Pigmalião que incarna a sua criação, Galateia, traduzindo, contemporaneamente, a experiência de um corpo feminino através de uma linguagem masculina, preenchendo a linguagem corpórea de um cunho universal e unitivo da espécie, que, independentemente da sua diferença sexual, é corpo. A sua estátua sexuada de mármore simboliza o primeiro modo de ser de todos os seres humanos, que começam por ter um corpo imóvel ou inanimado, marmóreo e como que petrificado, efeito directo da privação ou ausência de sensações e de ideias. Consequentemente, a animação desta estátua representativa do homem geral só se torna praticável quando a natureza lhe doa o movimento instintivo da respiração que desencadeia o funcionamento dos vários membros da estátua, como também a abertura progressiva e o uso de cada um dos sentidos, por forma a analisar cada uma das impressões peculiares que deles derivam. Assiste-se, assim, a uma recriação do aparecimento gradativo e não concomitante dos cinco sentidos, como se estes não tivessem o mesmo grau de valiosidade neste processo

desmobilizante: a estátua humana sabe-se, inicialmente, com olfacto, depois com audição, a seguir com paladar ou gosto, ulteriormente com visão e, por último, com o sentido mais precioso de todos que é o tacto. Coloca a preciosidade táctil na pele que veste o corpo e, sobretudo, nas mãos que se tocam e que tocam a alteridade. Estas mãos estendem o seu toque, que é sempre tomada de consciência, tanto à sua corporeidade identitária que se entende como um todo composto por um conjunto de partes, quanto à exterioridade ou à estranheza dos outros corpos e do mundo circundante.

Para fortalecer a sua tese sobre a primazia do tacto ou do toque, Condillac apoia-se no exemplo de John Locke sobre o cego de nascimento, que recuperou a vista, após uma operação às cataratas. Todavia, o novo “vidente” apenas conseguia ver, primeiramente, uma extensão sem limites, uma série de objectos indiscerníveis pela forma, contorno e grandeza, ainda não visíveis pela confusão que os envolvia. Torna-se, pois, imprescindível instruir ou educar o olho através do tacto para que este passe a olhar cuidadosa e atentamente os objectos exteriores, sem que os julgue incorrecta e indistintamente. Assim, o tacto, com o seu poder elucidante, passa a auxiliar a vista e os demais sentidos a distinguir os vários toques correspondentes a cada realidade, seja interior ou exterior à estátua humana que acabou de adquirir carne sensível, que sente simplesmente e que sente reflexamente, abandonando o seu anterior estatuto de ser feito de mármore polido e insensível, caracterizado por um toque petrificado, fechado ao mundo e a si mesmo.

Contudo, para Condillac os sentidos não determinam solitariamente a emergência das impressões e dos julgamentos, visto que, sem uma atenção viva sobre as sensações experimentadas no presente, torna-se impensável aprender a emitir juízos que nascem, inexoravelmente, da comparação destas sensações sofridas no presente com aquelas que, a seu pretexto, suscitaram na memória, a revivescência de sensações vividas no passado. Por este processo, a sensação dá lugar à ideia.

A estátua humana que o autor apresenta assume o seu corpo experimental, que é prova, tentativa, ensaio e aprendizagem que anima, demonstrando que a natureza não concedeu ao homem o uso integral dos seus cinco sentidos e das demais faculdades, no mesmo instante em que o formou, tese que contradiz o conteúdo da sua obra *Ensaio sobre a Origem dos Conhecimentos Humanos* de 1746.

Em síntese, a estátua do *Tratado das Sensações* abandona o seu estado inicial de petrificação, por causa de uma animação originária provocada pelo seu espírito privado de ideias que, descontente com o seu estado, desencadeia uma actividade que se ilustra

pelo puro jogo, de abertura à experiência de todos os órgãos de carne animados pelo privilégio do sentir e que lhe revelam sensações, princípios basilares do cumprimento posterior de todas as operações que constituem o entendimento. Para além disso, Condillac nesta obra pretende relembrar ao homem, ao leitor em geral, que é pelo tacto ou toque que o eu ou a consciência identitária se edifica e se torna ontologicamente significativa, porque se abre a si e ao mundo, desenvolvendo progressivamente as suas faculdades e adquirindo os conhecimentos que cada uma delas lhe veicula. A petrificação simboliza um retrocesso no desenvolvimento e no conhecimento humanos ou a negação da sua natureza: visa, tão-só, imitar ou mimar o acto imobilizante e encarcerador que se aproxima de estados como a morte antecipada em vida ou a própria loucura, produtos de um adormecimento ou de uma perda da consciência de si, que passa, igualmente, pela falta de discernimento da alteridade.

À maneira de Condillac, o Pigmalião de Rousseau cria uma Galateia que acede à consciência de si e do mundo físico através do toque. Quando se efectiva esta dupla revelação pelo tacto, a pele morta do corpo petrificado ou o cadáver de mármore abandona a estátua humana que acabou de se animar.

Na sua obra *Emílio* de 1762, Rousseau define a vida humana como uma actividade constante que não se reduz ao simples acto de respirar. Para ele, viver é actuar, fazendo uso de todos os órgãos, sentidos e faculdades da estátua humana que permitem, sobretudo, ressuscitar, a cada momento, o sentimento de si e da sua própria existência. Daí que Rousseau defenda que o homem mais vivido não é aquele que dura mais tempo, mas aquele que sente todas as partes da sua vida, da mesma maneira como sente as partes de si mesmo, sendo ele o único que não morre ao nascer. Por esta razão, descreve na obra supracitada uma criança-estátua que, hipoteticamente, teria nascido com a estatura e a força de um homem adulto, mas que nada sabia, porque não fora ensinada pela experiência da natureza, dos seus semelhantes e das coisas. Tal criança-homem seria um perfeito imbecil, testemunhando o estado primitivo de ignorância e de estupidez naturais da humanidade antes de ser submetida à tripla dimensão da educação que a ensina a compreender a diferença entre o “eu” e o “não eu”. Este é o auto-retrato do homem no seu estado inicial de desconhecimento total que se assemelha a um corpo-cadáver, a uma estátua imobilizada pela falta de conhecimento, de vontade e de “sensibilidade”, na medida em que representaria um ser quase desumano, incapaz de reconhecer os seus cinco sentidos e o uso singular de cada um deles, incluindo nesta insensibilidade desconhecida o próprio tacto. Portanto, este humano desumano não conseguiria reportar

as sensações aos sentidos correspondentes, as ideias às sensações correlativas. Conjecturalmente, esta estátua-criança com corpo de adulto teria, no entanto, uma ideia preexistente que seria a ideia de identidade, de consciência de si ou de “eu”, única característica que a afastaria de qualquer criança com corpo adequado à sua condição etária, como explica Rousseau: “Nascemos capazes de aprender, mas não sabendo nada, não conhecendo cousa alguma. A alma, encadeada em órgãos imperfeitos e semiformados, nem tem o sentimento da sua própria existência. Os movimentos, os gritos da criança que acabou de vir à luz, são efeitos puramente mecânicos, destituídos de conhecimento e de vontade.”⁴³

Parece-nos que o pensamento de Rousseau pretende evocar o estatuto do homem no seu primeiro estado de existência que deve ser ultrapassado pela experiência consigo mesmo, com os outros e com o real circundante, sob pena de perpetuar uma vida que é morte e cegueira cognoscitiva, imobilidade, estagnação sem desenvolvimento e insensibilidade própria de uma estrutura de pedra circunscrita em si mesma.

Sem recorrer à explicação sensualista da génese das sensações e das ideias como o fizera Condillac, pensamos que Rousseau tentou recriar imagetivamente os perigos de uma humanidade estranha a si mesma, de costas viradas para o seu auto e *alter*-conhecimento, de tal forma que nem o seu Pigmalião-Escultor, através do triplo esforço formador ou pedagógico e, ainda, facilitador de experiências, seria suficientemente hábil para actualizar a sua obra, a Galateia Humana que se sente, sentindo os outros e o mundo. O seu acto criador seria infrutífero: a estátua-humana não admitiria formas algumas, devido à falta de plasticidade da sua matéria bruta e petrificada. E este efeito recairia, também, sobre todos os homens que se satisfizessem com uma certa imbecilidade e estupidez ontologicamente corrosivas, resultantes de uma educação prisioneira dos vícios da sociedade civilizada, estruturada segundo princípios políticos e económicos, fomentadores de desigualdades nos dois domínios e inibidores de uma educação pela liberdade e pela bondade que, segundo o autor, faria surgir um dia o homem-estátua-natural que deixaria o estado de petrificação e que se animaria verdadeiramente quando deixasse de ser um “escravo” explorado por outros homens, sentindo-se livre e pacífico, conseguindo o bem-estar e conhecendo a natureza com a ciência para a poder ler. A estátua de carne e osso atingiria o concerto quando a tripla dimensão da educação entrasse em harmonia com a finalidade do Pigmalião Educador de

⁴³ Jean-Jacques Rousseau, *Emílio*, Lisboa, ed. Inquérito, s.d., p. 34.

Rousseau: fazer do homem um homem “natural” e não um homem, exclusivamente, civilizado⁴⁴, “desnaturalizado” e centrado em exclusivo nos outros, sem recorrer a outro modo de ser senão aquele que se identificaria com um movimento de petrificação colectiva, como podemos constatar: “As consideradas boas instituições sociais são as que mais bem sabem desnaturar o homem, tirar-lhe a existência absoluta para lhe dar uma existência relativa, e transportar o *eu* para a unidade comum; de maneira que cada particular já se não creia como um, senão como parte da unidade, e somente no todo seja ele sensível. Um cidadão de Roma não era Caio nem era Lúcio: era um Romano; até amava a pátria com exclusão de si.”⁴⁵

Diderot na obra *Conversa entre D’Alembert e Diderot* apresenta uma nova estátua que se esculpe a partir da ininteligibilidade experienciada por D’Alembert ao ser incapaz de conceber uma pedra ou qualquer outro elemento do reino mineral com a plasticidade do sentir. De facto, como vimos no capítulo anterior, Diderot aproxima o mármore da carne e vice-versa em resposta às dúvidas do seu interlocutor.

Segundo Aurélia Gaillard, na sua obra *Os Corpos das Estátuas*, o vocabulário que o filósofo utiliza na sua resposta é de carácter estético e retomado das Belas-Artes, porque o artista, através de uma série de técnicas, dá carne à pedra, pela imitação dos corpos incarnados, anima-a de uma carne “quase” natural, resultado do génio artístico, criador e, simultaneamente, criativo. É este o poder genial de certos artistas que, demiurgicamente transformam, com o simples e único gesto recriador de uma carne sensível, aquilo que é petrificado, transformação que parece inconcebível a um espírito lógico, científico e classificador como o de D’Alembert. Por conseguinte, assistimos ao acto criativo do autor quando humaniza a figura de Pigmalião e lhe dá um rosto humano que se pode

⁴⁴ Em Rousseau, a sociedade deprava o homem, mas ao mesmo tempo, também o “moraliza” quando este desperta para as relações sociais (uma das dimensões da educação de *Emílio*) que são orientadas pelo critério do bem e do mal morais. Como regredir à verdadeira originalidade ou “naturalidade” humana pré-social? Dificilmente, como anunciara, em 1755, o autor na sua obra *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*: “E como conseguirá o homem ver-se tal como a natureza o formou, através de todas as mudanças que a sucessão dos tempos e das coisas teve de produzir na sua constituição original, e distinguir aquilo que ele tem do seu próprio fundo do que as circunstâncias e progressos acrescentaram ou mudaram no seu estado primitivo? Semelhante à estátua de Glauco que o tempo, o mar e as tempestades tinham de tal modo desfigurado que se assemelhava menos a um deus do que a um animal feroz, a alma humana alterada no seio da sociedade por mil causas sempre renascentes, pela aquisição de uma série de conhecimentos e de erros, pelas mudanças verificadas na constituição dos corpos e pelo choque contínuo das paixões, mudou, por assim dizer, a aparência a ponto de ser quase impossível de conhecer.” in Rousseau, *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*, Lisboa, Plátano Editora, S.A., 1999, p. 19.

⁴⁵ J.J. Rousseau, *Emílio*, pp. 26-27.

reconhecer, neste caso, em escultores como Falconet⁴⁶, porque este último soube, com o seu cinzel, dar forma de carne ao seu mármore escultural, tanto no caso de Pigmalião, o “Deus-Estatuário”, como no caso de Galateia, a Estátua que o seu poder sobrehumano conseguira animar. Falconet, simbolizando todos os artistas autênticos, não seguidores de um puro Academismo, é encarado por Diderot como um rival dos próprios Deuses, pelas metamorfoses artísticas que põe em prática, como relembra Diderot a propósito do Salão de 1763: “A vida revela-se nela por um leve sorriso que aflora no seu lábio superior. Que inocência tem ela! Ela reside no seu primeiro pensamento. O seu coração começa a comover-se; mas não tardará a palpitar! Que mãos! Que moleza de carne! Não, não é mármore [...]”.⁴⁷

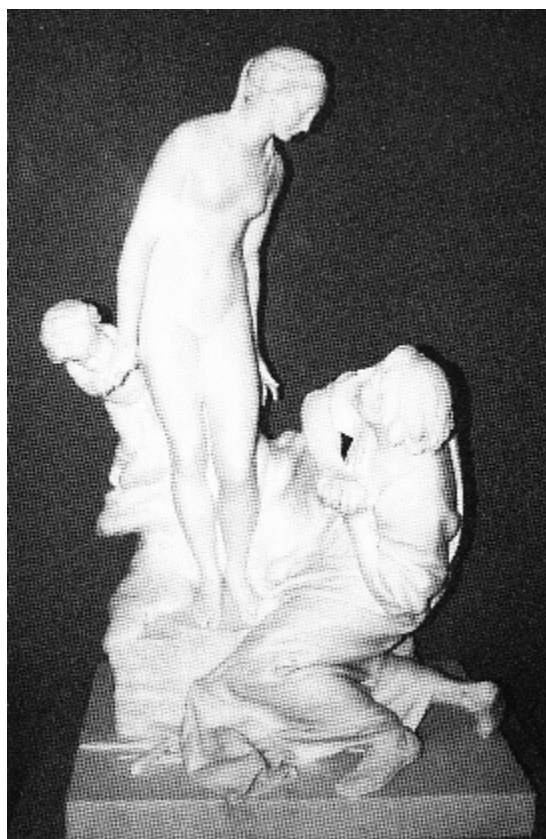


Fig. II.6 – Pigmalião, Falconet (Museu do Louvre – Paris)

Aurélia Gaillard, *Les Corps des Statues, le Vivant et son Simulacre à L'Âge Classique (de Descartes à Diderot)*, Paris, ed. Honoré Champion, 2003, p. 127-d

⁴⁶ Étienne-Maurice Falconet foi um escultor francês que nasceu em 1716 e morreu em 1791. Foi aluno do escultor Lemoyne. Graças à escultura de Pigmalião e Galateia exposta no Salão de 1763, tornou-se o maior rival de Pigalle.

⁴⁷ D. Diderot, *Essais sur la Peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 264: “La vie se décèle en elle par un souris léger qui effleure sa lèvre supérieure. Quelle innocence elle a! Elle en est à sa première pensée. Son coeur commence à s'émuovoir; mais il ne tardera pas à lui palpiter. Quelles mains! Quelle molesse de chair! Non, ce n'est pas du marbre [...]”

Diderot, com a sua estátua, não só desmistifica o acto criador artístico, aproximando o humano do humano, como também mostra tomar consciência, ao contrário, por exemplo, de Descartes, de que o plano do simulacro humano que pode tomar a forma de escultura ou de máquina jamais poderá ser uma reprodução fiel da nossa organização material real. Para além disso, pretende dessacralizar o discurso do mito de Pigmalião, metamorfoseando-o num discurso científico em que os conceitos caducos de animação e de petrificação tomam os nomes de energia e de inércia, de sensibilidade inerte definidora da estátua geral e de sensibilidade activa aplicável aos seres vivos no seu sentido habitual. Saliente-se que a passagem da sensibilidade inerte à sensibilidade activa ou viva concretiza-se pela experiência da estátua que será “sacrificada”, estátua esta que poderá não ser identificável, mas que poderá, hipoteticamente, ser a estátua de que Diderot fala, numa passagem do *Salão de 1767*, quando reconta o modo como Falconet destruiu o busto que fizera de Diderot, no instante em que julgou ser superior ao seu, o busto que a sua aluna Mademoiselle Collot havia feito sobre o filósofo. Diderot acrescenta que, desta avaliação estética, resultou o seguinte comportamento do escultor: destruiu com um martelo o busto que fizera do amigo, na frente da aluna.



Fig. II.7 – Detalhe do Estatuário Pigmalião, Falconet (Museu do Louvre – Paris)

Aurélia Gaillard, *Les Corps des Statues, le Vivant et son Simulacre à L'Âge Classique (de Descartes à Diderot)*, Paris, ed. Honoré Champion, 2003, p. 127-e

Sendo a natureza, como já explicitámos, um lugar heterogêneo de agitações moleculares múltiplas, de forças que intervêm em todos os sentidos, de contrariedades e de invenções explosivas, sendo o fogo a imagem por excelência deste fluxo aleatório, onde a ordem é uma raridade, resta a Diderot inverter a mecânica newtoniana, dando

importância às mudanças qualitativas não redutíveis ao cálculo, aos estados singulares e ao “local” que pode ser tão difícil de inteligir como o “global”. Vai então explicar a complexidade do universo pela complexidade terrestre e enriquecer a natureza com uma nova propriedade detectada: a energia química latente e manifesta. Transpõe, deste modo, o pensamento newtoniano que reconhece no fenómeno da atracção universal dos corpos aliado às noções de massa e de peso traduzíveis em cálculos e em quantidades, a solução mais ajustada para a captação da fisionomia natural.

No centro desta infinitesimal complexidade da natureza, feita e refeita de misturas moleculares e de hiatos estruturais, reaparece a metáfora da estátua diderotiana, também ela sujeita a esta inconstante invenção combinatória e ulterior destruição formal e natural.

Segundo Saint-Amand⁴⁸, a estátua descrita na *Conversa entre D’Alembert e Diderot* afigura-se como o paradigma desta nova imagem infinitesimal⁴⁹, inesperada e dinâmica da natureza quando o mármore se torna húmus através da pulverização da pedra que, por si mesma, seria insuficiente para originar os reinos vegetais e animal, logo este papel só poderia, obrigatoriamente, ser assumido pela carne. Para este autor, o regresso à desordem original e molecular da matéria sustentada pelo acto aniquilante da estátua e a sua posterior pulverização são requisitos fundamentais para suportar a edificação e organização do vivo, superando, assim, o credo do pensamento tradicional que entendia a natureza como um “corpo” de regularidades com uma constituição fixa e contígua, credo insatisfatório para dar um sentido autêntico ao processo de organização vital, como evidencia Saint-Amand: “A metáfora da estátua no *Sonho* revela-se exemplar neste contexto. A estática de um sistema, a organização estável e rígida de um corpo encontra-se vencida pela desordem molecular. A estátua pulveriza, confunde-se no aleatório das misturas. Abolida na sua monumentalidade, torna-se simples planta, tomada no círculo da putrefacção, na coincidência da vida e da morte. O que é, exactamente, o contrário do projecto estatutário: a escultura não tem outro fim senão reerguer o tempo entrópico do esquecimento [...]”⁵⁰

⁴⁸ Pierre Saint-Amand, *Diderot - Le Labyrinthe de la Relation*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1984.

⁴⁹ O infinitesimal é um termo leibniziano que Diderot utiliza para demonstrar o carácter utópico e ilusório do esforço de taxonomistas como Lineu, porque sendo transformista considera que toda a classificação encontrada é, apenas, momentânea, dentro deste turbilhão de ligações materiais sempre impensáveis, mas naturalmente praticáveis.

⁵⁰ P. Saint-Amand, *Diderot - Le Labyrinthe de la Relation*, p. 47: “La métaphore de la statue dans le *Rêve* se révèle ici exemplaire. La statique d’un système, l’organisation stable et rigide d’un corps se trouve vaincue par le désordre moléculaire. La statue, pulvérisée, se mêle à l’aléatoire des mélanges. Abolie dans sa monumentalité, elle est devenue simple plante, prise dans le cycle de la putréfaction, dans la coïncidence de la vie et de la mort. Ce qui est l’exact contraire du projet statuaire: la sculpture n’a pas d’autre but que de remonter le temps entropique de l’oubli [...]”

Parece-nos que, esta metáfora constitui ainda uma crítica à concepção cartesiana de homem que, como vimos, interpreta a estátua humana corpórea como um circuito mecânico impulsionado por um Deus criador e conservador da sua existência, cujo labor é semelhante ao de um relógio que se compõe de um ponteiro que marca as horas, porque um Ser Inteligente Superior assim arranjou os recursos desta máquina.

Partindo ainda de uma leitura newtoniana do universo humano, os recursos do seu corpo teriam sido igualmente dispostos para realizar as suas funções especiais como os olhos para ver, a boca para saborear, os ouvidos para ouvir, o nariz para cheirar e as mãos para tocar e serem tocadas, órgãos de preensão por vocação atribuída, tal com os demais sentidos, por uma entidade trans-humana.

Com a estátua humana diderotiana, o homem atinge um novo estatuto: a partir deste momento nasce só, sem Deus ou Inteligência Superior que o regule como se se tratasse de uma máquina. A sós consigo mesmo e tendo como substrato a natureza material, resulta da mistura combinatória de moléculas e, sob este horizonte accidental e instável, organiza-se fisiologicamente a si mesmo. Nem o homem, nem os seres vivos poderão, alguma vez, ser perspectivados como estátuas fixas e mecanicamente dispostas nas suas partes segundo regularidades ou regras constantes.

Para Diderot, o mundo do vivo está tomado pela fragilidade que a estátua de Falconet demonstrou, indiscutivelmente, ter, apesar da sua estrutura marmórea imponente. Todo o vivo se revê num sistema pouco estável, submetido às variáveis da vida e da morte, produto da sua abertura efectiva às mudanças que ocorrem na própria natureza e que viabilizam o devir das espécies. A destruição da estátua significa, também, a necessidade setecentista de desencarcerar o corpo para o conhecer anatomicamente, tanto para fins médico-científicos, como para fins estéticos, na medida em que até o artista não academista deve relatar o corpo, tal como a restante realidade, com a maior escala de verosimilhança. O corpo objectiva-se, torna-se instrumento de investigação, tal como a Vénus dos médicos, fabricada por Clemente Susini, que transmitia a verdade do corpo com órgãos e vísceras de cera colorida, imitação da carne sensível.

O homem ocupa neste mundo aleatoriamente edificado o lugar de uma estátua consciente e reminiscente de si, que tenta estabilizar, com o seu entendimento, as combinações originárias naturais, para se fortalecer no meio desta frágil mundividência. A estátua humana diderotiana representa a hiper-complexidade do homem, consequência da sua complicada estrutura cerebral sediada numa inumerável multidão neuronal, num imenso conjunto de fibras nervosas, carne somada a carne, que de acordo com o seu

concerto ou desconcerto organizativo, fazem surgir as mais diversas, originais e imprevistas configurações comportamentais. O homem é, igualmente, sujeito digno, cuja organização material complexa representa a grande continuidade da natureza que, com uma sensibilidade comum, unifica todas as suas combinações vivas.

Tanto o Estatuário como a Estátua da *Conversa* repudiaram a sua condição de inércia e de insensibilidade em nome de uma nova existência de sensibilidade e de actividade feitas, porque só com o “dedilhar da carne”, o homem se torna mais humano, quebrando as múltiplas estátuas paralisantes do “seu toque delicado sensível” que se descativava do hábito de esquecer o carácter fractural do Todo.

O pensamento de Diderot propõe, pois, uma estátua humana completamente renovada: estátua feita de corpo, agregado de moléculas sensíveis que se organizam, gradualmente, em cordões, em feixes e em fibras que convergem para o cérebro. Esta estátua é dotada de vida intelectual e afectiva que, ao invés de isolar o homem em relação à natureza inteira, torna-o solidário de todos os seres vivos, porque todos eles manifestam em si a presença desta sensibilidade universal unitiva, acompanhando sempre o movimento e as fracturas impensáveis da natureza que se transforma a si mesma, transformando-os, em cada instante da sua duração. Independentemente destas mutações ontológicas, todos os animais têm ainda em comum o facto de serem estátuas musicais ou cravos. Consequentemente, todos são instrumentos sensíveis que tocam e são tocados, enquanto emissores e receptores de impressões e de vibrações. No caso da estátua humana, ela pode ser, mais uma vez, compreendida a pretexto da criação artística: por exemplo, o instrumento sensível do artista quando cria uma narração poética e não uma narração de cariz histórico, “desfoca”, desfigura e embeleza um acontecimento, de acordo com o modo como foram tocadas e lhe tocaram as experiências de si, dos outros e do mundo. Os outros instrumentos musicais que são, neste caso, os leitores ouvirão a melodia do mesmo facto, de modos completamente diferentes, conforme as relações de ideias que os sons farão despertar e ressoar ao dedilhar, singularmente, a carne de cada um.

Diderot tinha um projecto “anatómico-metafísico” que se resume deste modo, segundo Anne Elisabeth Sejten: “Tomando o corpo perfectível dos cegos e dos surdos-mudos como objecto de estudo, as duas cartas inscrevem-se neste projecto surpreendente que Diderot qualifica de «anatómico-metafísico», projecto que, de novo,

não tardará a tornar confusas as fronteiras entre o sujeito que conhece e o mundo percebido.”⁵¹

Ora, com este projecto “anatômico-metafísico”, Diderot pretendia, ao fechar, por exemplo, os olhos, os ouvidos e a boca à estátua humana - no fim de contas, a três modos diversos de tocar e ser tocado pelo real “sonoro”- abrir o corpo ao mundo, este corpo liberto de entraves mecânicos, com o tacto, a vista e a audição redefinidos.

Diderot discorda de Descartes ao definir a visão como uma espécie de tacto ou toque sobre os objectos, substituindo até o olho humano do cego ou da estátua humana com olhos que não vêem por um bastão que através da mão se torna vidente, bastão que, através da mão, pode ser entendido como uma prótese ou braço artificial que reduz a distância entre o homem e o mundo.



Fig. II.8 – Imagem retirada da *Dióptrica de Descartes*

Denis Diderot, *Carta sobre Los Ciegos seguido de Carta sobre Los Sordomudos*, Valencia, Editorial Pre-Textos y Fundación ONCE, trad. castelhana e notas de Julia Escobar, 2002, p. 14

⁵¹ Anne Elisabeth Sejten, *Diderot ou le Défi Esthétique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1999, p. 98: “Prenant le corps perfectible des aveugles et des sourds-muets comme objet d’étude, les deux lettres s’inscrivent dans ce project surprenant que Diderot qualifie lui-même d’«anatômico-métaphysique», projet qui de nouveau ne tardera pas à rendre confuses les frontières entre le sujet sentant et le monde perçu.”

Para além disso, desconfia da excelência da visão e do poder despótico que Descartes lhe atribui como o sentido mais nobre do ser humano. Ao fazê-lo, Diderot pretende autonomizar a visão do tacto. Assim sendo, a visão explora o real com o olhar e o tacto com as extremidades de carne e osso que são os dedos, extensões orgânicas e naturais, que fazem do cego um instrumento sensível que dedilha e é dedilhado pela multiplicidade objectiva e, por isso, não é menos humano que os outros humanos-cravos. Avança mesmo que a sensibilidade dos cegos pode atingir um nível superior, porque o acto de tactear pode ser muito mais refinado e minucioso do que o “toque” dos olhos sobre o que se apresenta. Mais do que uma questão de pormenor, este duplica a sua superioridade pela extensão do seu poder: não se restringe às mãos e aos dedos, mas prolonga-se por toda a superfície do corpo, de forma que o cego torna visível o invisível aos olhos pela funcionalidade clarividente da sua epiderme. Por esta razão, o seu corpo que é tecido de pele representa a unidade de medida precária da sua relação com a alteridade, realizando-se como actividade ou corpo-sujeito que toca e, paralelamente, como passividade ou corpo-objecto que é tocado e, neste cruzamento de afeições, residirá o segredo do corpo sensível de todos os homens, sem excluir os cegos. Estes últimos têm uma memória das sensações apreendidas pelo tacto, ou seja, uma memória da mão ou do corpo total feito de epiderme, por esse motivo a sua percepção será sempre mediatizada e a preto e branco. Mas, paradoxalmente, o cego torna visível o invisível na sua vida quotidiana, ao saber mover-se autonomamente num mundo que, para os olhos que vêem, é eterna noite: o desenvolvimento do tacto permite-lhes, pois, mobilizar o corpo para a exploração de um espaço e de um tempo que a vista não acompanha. Como vemos, Diderot reabilita o tacto, sentido tradicionalmente mais desprezado, por ser, em primeiro lugar, menos intelectual do que a vista e o ouvido e, em segundo lugar, por ser lacunar em termos de língua própria. Todavia, Diderot atribui à capacidade daquele que não vê, de tecer uma tela do real segundo a sua epiderme, uma língua tão humana como qualquer outra: a língua do amor e do erotismo que representa a arte mais transversal de todas, a arte do toque cuja matéria é a carne. Redesenha um novo modelo do sentido táctil, aliado e, ao mesmo tempo, alheio ao domínio da precisão geométrica e à propensão para as matemáticas, representado na *Carta sobre os Cegos* pela figura do célebre matemático Saunderson. Este ilustra a dupla cegueira daqueles que se dedicam a estes dois tipos de saberes que se entrecruzam, porque estruturados segundo mediações abstractas que negam os ensinamentos da experiência táctil e ainda porque todo o sujeito conhecedor jamais poderá fazer tábua rasa do seu corpo, que sente quando investiga as entidades

referentes ao saber que elegem como alvo da sua curiosidade. O tacto passa a significar a língua estética, implicando sempre uma certa invisibilidade e uma certa visibilidade que possibilitam a expressão dos segredos da estátua humana. Mas não é só pelo tacto que se desvelam os seus mistérios: a vista que, livre dos ditames do tacto, se experimenta a si mesma com o seu acto de olhar, de modo a facilitar, com a ajuda do tempo, a experimentação do olho, que, sem esta condição, jamais aprenderia a ver distintamente as imagens que se desenhavam na retina. Sem contrariar Condillac, Diderot defende a autonomia legítima da vista em relação ao tacto que em nada contribui para o desenvolvimento de um ver distinto do mundo e de uma percepção exacta das cores. Diverge, no entanto, de Condillac ao anunciar que cada órgão tem uma destinação própria e que, por esta razão, o tempo próprio do olho que lhe concede o dom da visão é um tempo determinado que em nada se confunde com o tempo do tacto ou de qualquer outro tipo de experiência sensorial ou até da linguagem. Trata-se de um tempo de natureza fisiológica que se torna necessário para que os humores do olho se disponham convenientemente, de forma a evitar a confusão e a inexactidão no discernimento visual das miniaturas que se pintam no fundo dos nossos olhos. Diderot elogia, assim, a vista natural e não já a vista geometrizada e mecanizada, projecção do “eu penso” que a filosofia cartesiana considerava como o sentido privilegiado e menos enganador. Para o autor, a vista é referida a seguir ao tacto, mas é artisticamente anterior a ele, enquanto primeiro modelo da representação artística em geral, devido à abertura mais directa e à comunicação mais imediata que despoleta entre a estátua humana e o mundo. A visão adverte, mais prontamente, o tacto da existência das coisas e o tacto elucida a visão da distância ou da solidez objectivas.

Preocupado menos com as lições da escola empirista e sensualista, Diderot estava, sem dúvida, decidido a alargar o conceito de experiência que passava, inevitavelmente, pela reflexão sobre a experiência do corpo da estátua humana movente e da auto-experimentação dos sentidos que são as suas pontes para o outro e para o real circundante, pontes ou portas que se fecham a um solipsismo, marca de um momento da concepção cartesiana que precipitou a edificação da sua estátua espiritual peculiar sem corpo real, sem outros corpos, sem mundo, em que tudo o que não provasse, ontologicamente, a sua racionalidade estaria votado a uma existência por crença ou sem fundamento, logo a um modo de ser “entre parêntesis” ou em suspensão judicativa.

Elisabeth Sejten revê, neste projecto diderotiano de uma “anatomia-metafísica” que despreza uma intenção mecanicista ou cirúrgica de interpretar o corpo, a vocação

kantiana de investigar a transcendentalidade da estátua humana expressiva que se sente, sentindo e sendo sentida: “[...] Que tenha começado a pensar o Tacto e a Vista com letras maiúsculas, tal é a dupla lição da *Carta sobre os Cegos*: a mão não toca unicamente o objecto que toca, mas as condições de possibilidade infinitesimais do toque; do mesmo modo, o olho não vê apenas a imagem visível, mas as condições de possibilidade invisíveis da vista [...]”.⁵²

Falando da audição, Diderot reveste o ouvido humano de uma elasticidade intranquila como a da natureza. Por essa razão, ele é um sentido ou instrumento que se dispõe a escutar interminavelmente o corpo “interior” e “exterior”. Escuta, sobretudo, a exterioridade através de um processo labiríntico mediante o qual o ar ondula e os “raios” sonoros atravessam o meato auditivo, a membrana do tímpano que, oscilando, põe em movimento, por exemplo, o martelo e a bigorna, permitindo a passagem da impressão até ao cérebro. Este último, compreende ou interpreta - enquanto centro humano de interpretação ou sentido comum - os estímulos provenientes dos cinco sentidos radicados no corpo e inventa as respostas adequadas aos estímulos recebidos.

Apesar de, na *Carta sobre os Surdos-Mudos*, publicada em 1751, Diderot apresentar uma similitude entre a alma e o ouvido, peças do relógio ambulante que nos reenvia para o paradigma da concepção mecânica da estátua humana, o que podemos concluir é que sem o ouvido escutamos apenas uma linguagem que não nos é estranha, mas insonora ou muda: a linguagem gestual do nosso corpo, que se expressa numa pantomima correlativa da corporeidade, manifesta numa dialéctica interioridade *versus* exterioridade e vice-versa. Podemos, pois, tapar os ouvidos, porque continuamos a ler a escrita gestual e expressiva que tornam, obrigatoriamente, o nosso corpo mensagem e mensageiro, de uma inesgotável riqueza semântica. Sem o *logos* discursivo racional de uma boca incapaz de falar, resta preencher o silêncio das palavras pela pauta irracional e, por vezes, dissonante, de uma carne que se veste de uma sensibilidade inaudível e conceptualmente inefável. A investigação das condições de possibilidade da Audição em geral fica por completar. Inversamente, a estátua humana diderotiana reapareceu com uma ordem instável e adiada pela desordem primordial desencadeada pela gestualidade recriadora do autor, uma estátua humana que se alimenta de contrários: destruição-criação,

⁵² A.E. Sejten, *Diderot ou le Défi Esthétique*, p. 142: “[...] Qu’il ait commencé à penser le Toucher et la Vue avec une majuscule, telle est la double leçon de *Lettre sur les aveugles*: la main ne touche seulement l’objet qu’elle touche, mais les conditions de possibilités infinitesimales du toucher; de même, l’oeil ne voit seulement l’image visible, mais les conditions de possibilités infinitesimales invisibles de la vue [...]”.

imobilidade-mobilidade, inércia-energia, passividade-actividade e exterioridade-interioridade. A estátua humana diderotiana adquire interioridade reflexa e vibrante, com cordas auditivas, ópticas, palatinas ou “gustativas”, entre outras, repudiando os olhares, como os que se atribuem, a Locke e a Condillac, que nela apenas souberam depositar, em especial, a empobrecedora e petrificante propriedade que se nomeia por passividade, predicação atribuída à faculdade de sentir, e que, a par desta concepção, nos souberam surpreender quando nos ensinaram a considerar-nos como uma série de almas com corpos que não aprenderam a criar os seus caracteres sensíveis, na esperança efémera que este mundo exterior, do qual seríamos prisioneiros,⁵³ nos impressionasse com a sua pulsação musical e com a sua escrita originária pautada por sons e destituída do verbo.

O “Verbo” da natureza ou até do novo corpo sensível torna-se traduzível por um vocabulário metafórico⁵⁴, rico em combinações extraordinárias, cimentadas na dialéctica constituinte do homem que sente o mundo sentido e que se sente afectado por ele, movimento bilateral que envolve uma certa cegueira e surdez verbais, na medida em que procede de uma musicalidade e/ou de uma gestualidade compassadas ou descompassadas que, qualquer que seja a sua forma de conveniência ou de inconveniência, quebram a passividade axiológica e cognoscitiva da estátua diderotiana: porque, tal como a música enquanto forma artística repara onde não se espera e produz afinidades secretas ou o seu oposto entre os seres - ou seja, entre tudo o que faz parte da vida material infinita - o mesmo efeito ocorre na organização particular de cada estátua humana consciente e remanescente de si que, ao enunciar a proposição, “eu sinto”, expressa os sentimentos do corpo na sua correlação com o mundo que deseja conhecer para, concomitantemente, poder conhecer a sua especificidade, na medida em que o elemento que tudo traz à existência é esta sensibilidade universal, este toque comum vital que no homem se torna objecto de reflexão. Por esta razão, Diderot redimensiona a estátua humana à luz da

⁵³ Outra forma de prisão da estátua humana é a perspectiva idealista que, por exemplo, com Descartes validou a exterioridade a partir da interioridade, de um momento de solidão intelectual do sujeito cognoscitivo consigo mesmo, de forma a não assentir erradamente ou por crença racionalmente insustentável, os seres existentes fora do seu pensamento, conquanto os podia pensar subjectivamente, enquanto ideias. Legitimou a realidade objectiva de Deus, do homem enquanto coisa pensante, do corpo, dos outros corpos e das demais entidades materiais como extensão, ou seja, naquilo que na sua constituição é susceptível de tradução em quantidades ou, mais precisamente, em linguagem matemática inequívoca e universal.

⁵⁴ Parece que a linguagem em geral, para Diderot, pode ser constituída por imagens sem corporeidade visível, bem como por imagens sem som ou imagem acústica. Deste modo, a metáfora é transporte, não só daquilo que se pretende referir a um outro referente, partindo de um princípio associante dirigido por uma certa similitude descoberta ou instalada, mas que se pode até originar da transferência de um registo sensorial a outro, através da fecundidade do acto criador do homem, filho de Prometeu.

autoridade da experiência que a abre a um caminho em que a variância vibratória e pulsional da carne toma o lugar do mármore invariante que ainda não é capaz de sentir, tal como, por exemplo, o diamante ou qualquer outro cristal, que simbolizam a antítese do ser da natureza diderotiana, pois representam um modo “organizativo” tão rígido e firme, pela sua estrutura tão simétrica e repetitiva, como se constata na regularidade dos seus ângulos. Diderot evoca a necessidade de sentir do mármore e para tal só a desordem que implica o calor e o movimento sensíveis o tornarão tocante, deixando este estado anterior de cristalização corpórea. A estátua experimental do filósofo alicerça-se na faculdade de sentir, mas também de pensar, como refere na obra *Investigações Filosóficas sobre a Origem e Natureza do Belo*, de 1752: “Nascemos com a faculdade de sentir e de pensar; o primeiro passo da faculdade de pensar é examinar as suas percepções, uni-las, compará-las, combiná-las, perceber entre elas relações de conveniência ou de inconveniência, etc. [...] Eis então as nossas necessidades, e o mais imediato exercício das nossas faculdades que conspiram desde que nascemos para nos dar as ideias de ordem, de arranjo, de simetria, de mecanismo, de proporção, de unidade [...].

Estas noções são experimentais como todas as outras; elas também nos são dadas pelos sentidos [...].”⁵⁵

2- A Carne Animada e a Alma Incarnada - O Monismo Substancial da Estátua Humana Sensível em Diderot

Para Diderot, a estátua humana é feita de uma única substância, como escreve na *Carta a Sophie Volland*, de 10 de Agosto de 1769: “Oh, o bom caminho que esta criança percorreu sozinha. Há uns dias, tive a ideia, de lhe perguntar o que seria a alma. ‘A alma! Respondeu ela; mas, faz-se a alma quando se faz a carne.’

Ela reclama que se o homem é imortal e o animal morre para sempre e que a verdadeira razão seja a superioridade de inteligência do primeiro sobre o segundo, é

⁵⁵ D. Diderot, *Recherches Philosophiques sur L’Origine et La Nature du Beau*, in Oeuvres Esthétiques, Paris, ed. Garnier, édition de P. Vernière, 1976, pp. 415-416: “Nous naissons avec la faculté de sentir e de penser; le premier pas de la faculté de penser, c’est d’examiner ses perceptions, de les unir, et les comparer, de les combiner, d’apercevoir entre elles des rapports de convenance et de disconvenance, etc. [...] Voilà donc nos besoins, et l’exercice le plus immédiat de nos facultés qui conspirent aussitôt que nous naissons à nous donner des idées d’ordre, d’arrangement, de symétrie, de mécanisme, de proportion, d’unité[...]. Ces notions sont expérimentales comme toutes les autres; elles nous sont aussi venues par les sens [...].”

preciso que ela também morra, porque ainda há mais diferença entre ela e eu, do que entre ela e um animal.”⁵⁶

Como vemos, a sua filha fala com a voz do pai sobre o tema em questão. De facto, Diderot argumenta a favor de um monismo e contra um dualismo substancial que vimos ser a pedra de toque da ontologia e da antropologia cartesianas. Diderot, pelo contrário, projecta completar, abordando o problema sem quaisquer preconceitos metafísicos, o ser em geral e o ser do homem através de uma visão unitiva do espírito e da carne, da alma e do corpo, fazendo-nos lembrar a objecção de Símbias a Sócrates, representante de Filolau e do pitagorismo que, na obra platónica *Fédon*, sublinha este parentesco ou correlação íntima.

Para o representante do pitagorismo, e aludindo também a uma metáfora que nos transporta para o mundo musical, a alma e o corpo têm o mesmo destino que é a corruptibilidade, a destruição, a morte. Renuncia, assim, à visão socrático-platónica da superioridade da alma restritamente humana face ao corpo, que acredita serem contemporâneos. A alma é como a harmonia nascida do toque sensível do músico sobre a lira e as suas cordas. Consequentemente, a harmonia invisível destes sons resultantes do dedilhar da lira é comparável à alma e o instrumento em si, com as suas cordas constitutivas, é identificável ao corpo. Sendo a alma composta pelos elementos corpóreos, tal como a harmonia de sons não existe sem lira e sem cordas tocadas, o corpo que forma um conjunto com a parte anímica jamais poderá perecer antes da harmonia dos seus sons, porque seria impossível produzi-los. Daí o sem sentido da afirmação da imperecibilidade da alma e da sua superioridade, devido à sua duração temporal infinita relativamente ao corpo que se vê reduzido a um percurso para a morte. Mas a harmonia não poderá ecoar ou ressoar sem que o instrumento esteja em bom estado de conservação, do mesmo modo que o instrumento com a sua diversidade de cordas vibrantes, permitirá a eclosão de um concerto harmónico. Daí que, como lemos na obra supracitada, a alma e o corpo não existem senão numa relação de indissociabilidade e as diferenças tradicionais erguidas entre estas duas realidades esbatem-se.

⁵⁶ D. Diderot, *Lettres A Sophie Volland*, Paris, Le club français du livre, 1965, p. 665: “O le beau chemin que cette enfant-là a faite toute seule! Je m’avisai, il y a quelques jours, de lui demander ce que c’était que l’âme. ‘L’âme! Me répondit-elle; mais, on fait de l’âme quand on fait de la chair.’ Elle prétend que si l’homme est immortel et l’animal meurt pour toujours et que la vraie raison ce soit la supériorité d’intelligence du premier sur l’autre, il faut qu’elle meure aussi, car il y a plus encore de difference entre elle et moi, qu’entre elle et un animal.”

Neste mundo vulcânico, energético e fecundo, não há lugar para artificiais divisões, mas para a união das partes do ser do mundo e do homem que, até então, haviam sido absurdamente separadas.

A dicotomia predicativa que enlaça a imortalidade à natureza da alma e a mortalidade à natureza do corpo perde o seu sentido, porque tudo é sensibilidade enraizada na matéria organizada ou ainda por organizar, e esta, segundo a perspectiva diderotiana, é a responsável pelos vários estados mentais comumente atribuídos à alma. O autor reforça as suas razões, quando responde à Marechala de Broglie, na obra *Conversa de um Filósofo com a Marechala De****, de 1774, com uma certa ironia, fruto da sua discordância quanto à ruptura impertinente instalada pela filosofia cartesiana na essencialidade humana: “[...] Se se pode acreditar que se verá, quando já não tivermos olhos; que se ouvirá, quando já não tivermos ouvidos; que se pensará, quando não tivermos cabeça; que se amará, quando não houver coração; que se sentirá quando já não se tiver sentidos; que se existirá, quando não estivermos em parte alguma, que se seja alguma coisa sem extensão e sem lugar, eu aí consinto.”⁵⁷

A expressão diderotiana “eu aí consinto” significa, segundo Baertschi o seguinte: “[...] porque não se trata de retirar aos homens as consolações que estes podem encontrar na ideia de imortalidade, se delas têm necessidade; mas Diderot não acreditava nela: as nossas sensações são o efeito da agitação sensorial, sem isso, elas não podem existir.”⁵⁸

Com efeito, para o filósofo iluminista, as sensações não podem existir sem os órgãos corpóreos correspondentes como, por exemplo, no caso dos cegos que, sem retina, não podem ter sensações visuais, ou dos surdos que jamais poderão privar com sensações de tipo auditivo. Corroborar, assim, a concepção de P.H. D’Holbach para quem Descartes e os seus seguidores nada sabiam da natureza da estátua humana, visto que asseguravam que a alma tinha, também, o poder perceptivo, de modo que o corpo era totalmente desnecessário para a captação do mundo. A alma retirava, assim, todas as qualidades referentes ao corpo tocante: ela sentiria, veria, entenderia, amaria, tocava e existiria autêntica e intemporalmente, sem que nada de material ou de corporal existisse fora dela. Só a sua actividade pensante possibilitaria a anulação do corpo, na medida em que pensar

⁵⁷ D. Diderot, *Entretien d’un Philosophe avec la Maréchale De****, in *Oe. Ph.*, p. 542: “Si l’on peut croire qu’on verra, quand on n’aura plus d’yeux; qu’on entendra, quand on n’aura plus de tête; qu’on aimera, quand on n’aura plus de cœur; qu’on sentira, quand on n’aura plus de sens; qu’on existera, quand on ne sera nulle part; qu’on sera quelque chose, sans étendue et sans lieu, j’y consens.”

⁵⁸ B. Baertschi, *Les Rapports de l’Âme et du Corps, Descartes, Diderot et Maine de Biran*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992, p. 130: “[...] car il ne s’agit pas d’enlever aux hommes les consolations qu’ils peuvent trouver dans l’idée de l’immortalité, s’ils en ont besoin; mais Diderot n’y croit pas: nos sensations sont l’effet de l’ébranlement sensorial, sans celui-ci, elles ne peuvent exister.”

identificar-se-ia com todos os toques ou modos de sentir típicos de cada sentido do homem. Esta anulação que implica um empobrecimento da caracterização do ser-se humano radicava num pressuposto clarividente para todos os racionalistas: a fé na incapacidade cognoscitiva do corpo, entrave ou obstáculo ao conhecimento necessário e universal das regularidades do real.

Para Diderot, o corpo é abertura ao conhecimento claro e distinto e tão mortal como a alma, porque supõe que tanto a sensibilidade activa como o pensamento são propriedades da organização material e que quando o *caos*, a desordem e a agitação vulcânicas atravessarem estas ordens passageiras, transformarão a sua regularidade inicial, mantendo o mesmo fundo molecular vital fecundo, muito para além da temporalidade e da finitude organizativas pensáveis como quase invariantes, sendo este o princípio conjecturalmente “explicativo” da inconstância das futuras organizações de carne e espírito, de alma e de corpo, modos de ser diferentes que certificarão a imperceptível revolução molecular da natureza e a sua constante transmutação figurativa ou formal. Só a matéria disforme deverá ser imortal. Ela não poderá admitir a morte, tão-só a variedade nas suas composições. Podemos reflectir sobre esta questão se evocarmos a sua cadeia de ideias presente na *Carta a Sophie Volland*, escrita em 17 de Outubro de 1759: “[...] Pensa-se que há apenas um pólipó; e porque não será, da mesma ordem, a natureza inteira? Quando o pólipó é dividido em cem mil partes, o animal primitivo e gerador deixa de ser; mas todos os seus princípios estão vivos.

Ó minha Sofia, restar-me-á então a esperança de tocar-vos, sentir-vos, de amar-vos, de encontrar-vos, de me unir e confundir convosco, quando já não existirmos! Se houver nos nossos princípios uma lei de afinidade, se nos estiver reservado compor um ser comum, se eu devo no correr dos séculos voltar a fazer um todo convosco, se as moléculas dissolvidas do vosso amante voltarem a agitar-se, a mover-se e a procurar as vossas dispersas na natureza! Deixai-me esta quimera; ela é-me querida; assegura-me a eternidade em vós e convosco.”⁵⁹

⁵⁹ D. Diderot, *Lettres a Sophie Volland*, p. 63: “On croit qu’il n’y a qu’un polype; et pourquoi la nature entière ne seroit-elle pas du même ordre? Lorsque le polype est divisé en cent mille parties, l’animal primitif et générateur n’est plus; mais tous ses principes sont vivants.

O ma Sophie, il me resteroit donc un espoir de vous toucher, de vous sentir, de vous aimer, de vous chercher, de m’unir, de me confondre avec vous, quand nous ne seront plus! S’il y avoit dans nos principes une loi d’affinité, s’il nous étoit réservé de composer un être commun, si je devois dans la suite des siècles refaire un tout avec vous, si les molécules de votre amant dissous venoient à s’agiter, à se mouvoir et à rechercher les vôtres éparses dans la nature! Laissez-moi cette chimère; elle m’est douce; elle m’assureroit l’éternité en vous et avec vous.”

Ao estilhaar a criatura artificial modelada por Descartes, Diderot corrige também a visão tradicional aristotélica que, como tratámos anteriormente, tripartia a alma. Para Aristóteles a alma não pertencia apenas ao homem, ramificando-se em alma vegetativa ou nutritiva que pertencia a todos os seres vivos ou animados, por ser causa de vida dos seres sujeitos à geração e alimentação, em alma sensitiva, própria dos animais e finalmente em alma racional, exclusiva da humanidade.

Com Diderot, a alma deixa de ser a razão de ser do corpo vivo, porque a matéria anima-se em si e por si mesma, sendo esta inerte ou activa, permitindo a eterna circularidade molecular e o encadeamento evolutivo de seres que, por agora, culmina no homem que varia entre si carnal e intelectualmente, como indica Diderot na obra *Refutação seguida da Obra de Helvétius intitulada O Homem*, de 1774:

“Descartes dizia: ‘Eu penso, logo existo.’

Helvétius quer que se diga: ‘Eu sinto, logo quero sentir agradavelmente.’

Gosto mais de Hobbes ao sustentar que para tirar uma consequência conducente a alguma coisa, era preciso dizer: ‘Eu sinto, penso, julgo, logo uma porção de matéria organizada como eu pode sentir, pensar e julgar.’”⁶⁰

Este é o ser do homem real de Diderot, cuja organização acima esclarecida é universal, na medida em que é imanente a todos os seres humanos, mas, ao mesmo tempo, é singular enquanto todo relacional único, pertença de um só indivíduo e “transcendente” aos demais seres da mesma espécie. Cada indivíduo está, assim, preso à sua organização característica da qual não se poderá desembaraçar durante a sua existência fugaz. Esta organização humana não se pode reduzir, todavia, a uma visão associacionista e materialista em que o sentir é equiparado ao acto de pensar e em que se supõe uma organização igual entre todos os homens. Por isso, Diderot acusa Claude-Adrien Helvétius⁶¹ de não ter sabido apreender a realidade do homem como

⁶⁰ D. Diderot, *Réfutation suivie de l’Ouvrage D’Helvétius intitulé L’Homme*, in *Oe. Ph.*, p. 564: “Descartes avait dit: ‘je pense, donc j’existe’.

Helvétius veut qu’on dise: ‘je sens, donc je veux sentir agréablement’.

J’aime mieux Hobbes qui prétend que pour tirer une conséquence qui menât à quelque chose, il fallait dire: ‘Je sens, je pense, je juge, donc une portion de matière organisée comme moi peut sentir, penser et juger.’

⁶¹ De facto, para Diderot, C.A. Helvétius explicou o homem sem o explicar, porque não chegou às causas humanas. Considerou o homem como um produto de uma sensibilidade estritamente física, por essa razão reduziu os princípios axiológicos humanos à busca do prazer e ao afastamento da dor, tal como se se tratasse de qualquer outro animal. Ajuizar para o autor seria sentir. Deste modo, os órgãos dos sentidos seriam, ao mesmo tempo, juízes que afirmariam ou negariam uma combinação entre ideias. O homem ficaria a ser um olho que vê e ajuiza ou um ouvido que entende e julga, o mesmo se aplicando aos restantes sentidos. O homem é caracterizado como uma sociedade composta pelos cinco sentidos sempre imperfeitos e incapazes de relatar a essência global e complexa da humanidade.

podemos discernir seguidamente: “Concordo que o homem combina ideias, assim como o peixe nada ou o pássaro voa; mas cada homem é arrastado pela sua organização, pelo seu carácter, temperamento, aptidão natural a combinar de preferência tais ou tais ideias em vez de outras. O acaso e mais ainda as necessidades da vida dispõem de nós a seu gosto; quem o sabe melhor do que eu?”⁶²

O poder combinatório e judicativo de ideias radica no cérebro do homem e o espírito devém orgânico, porque imanente ao corpo. Não é pois o olho que afirma ou nega uma relação de conveniência entre um termo-sujeito e um termo-predicado, nem nenhum outro dos quatro sentidos, mas este órgão responsável pelas operações intelectuais, tais como as de intérprete e de juiz das sensações. Concomitantemente, o espírito só deixará de exercer as suas funções quando o homem for privado de cabeça, como adverte Diderot: “Mas cortam-se os pés ao homem sem o embrutecer. Não há um só dos seus membros do qual não o possamos privar, sem consequência para o seu julgamento e para a sua razão, com excepção da cabeça. Pensais que um homem tenha espírito sem cabeça?”⁶³

O pensamento de Diderot é como um pólipó que se divide em vários princípios sempre vivos, como que em acção e em reacção, imitando, incompleta e imperfeitamente, o trajecto em segredo da natureza, cenário que inclui o homem como criatura, entre outras tantas mil organizações diferentes, e que se vai fazendo, refazendo e alterando. Seguindo este trajecto imitativo, a autor desenvolvera, anteriormente, na obra *Jóias Indiscretas*, de 1748, uma outra visão do espírito e da alma.

Aparece, pois, na escrita poliposa, ou melhor no capítulo XXIX, da obra supramencionada de Diderot, o tema vivo da nova “equação” da alma.

Para a tradição incarnada pela personagem do sultão, a alma é uma entidade distinta do corpo que habita no cérebro humano. Toda esta argumentação deriva de razões habituais ou de senso comum, pois é usual dizer-se, por exemplo, que quem não pensa, não ajuiza, não organiza e não reflecte sobre a vida, portanto não tem juízo, não tem cérebro, ou ainda mais expressivamente, perdeu ou falta-lhe a cabeça. Até este momento, há consonância entre o pensamento diderotiano mais maduro de 1774 e mais jovem de

⁶² D. Diderot, *Réfutation suivie de l’Ouvrage D’Helvétius intitulé L’Homme*, in *Oe. Ph.*, p. 570: “J’accorde que l’homme combine des idées, ainsi que le poisson nage e l’oiseau vole; mais chaque homme est entraîné par son organisation, son caractère, son tempérament, son aptitude naturelle à combiner de préférence telles ou telles idées plutôt que telles ou telles autres. Le hasard et plus encore les besoins de la vie disposent de nous à leur gré; qui le sait mieux que moi?”

⁶³ D. Diderot, *idem*, p. 584: “Mais on coupe les pieds à l’homme sans l’abrutir. Il n’y a pas un de ses membres dont je ne puisse le priver, sans conséquence pour son jugement et pour sa raison, si vous en exceptez la tête. Croyez-vous qu’un homme ait de l’esprit sans tête?”

1748. Há a salientar uma dissonância: para o sultão, a alma humana que habita as regiões cerebrais, vive no corpo, mas é uma substância distinta dele.

A mulher vem em auxílio da alma, a mulher, Mirzoza, tão feminina como esta alma que o sultão desnaturalizou e cristalizou, tornando-a sedentária ou reclusa nesta única região do homem, no labirinto cerebral.

Mirzoza provoca, voluntariamente, uma rebelião que inverterá a residência da alma, situando-a no seu nomadismo, em primeiro lugar, no pólo oposto da cabeça: os pés. Apresenta-nos, deste modo, uma alma tão móvel e viajante como a própria natureza e os seus constituintes. Ela circula, assim, pelo corpo inteiro à medida que a idade de cada sujeito avança. Começa por habitar nos pés da criança até cerca dos dois ou três anos, como nos diz Mirzoza quando tenta fundar a sua nova metafísica com raízes factuais ou verdades de experiência: “Todos sentimos na infância que a alma dormitante permanece meses inteiros num estado de entorpecimento. Então os olhos abrem-se sem ver, a boca sem falar, e os ouvidos sem ouvir. É lá fora que a alma procura distender-se e despertar; é noutros membros que exerce as suas primeiras funções, é com os seus pés que uma criança anuncia a sua formação. O seu corpo, a sua cabeça e os seus braços estão imóveis no seio da mãe; mas os seus pés estendem-se, retraem-se e manifestam a sua existência e talvez as suas necessidades. No momento de nascer, que seria da cabeça, do corpo e dos braços? Jamais sairiam da sua prisão, se não fossem ajudados pelos pés: são os pés que desempenham o papel principal e empurram para diante o resto do corpo. Tal é a ordem da natureza; quando qualquer outro membro quer comandar, e que a cabeça, por exemplo, substitui o lugar dos pés, logo tudo acontece ao contrário; e Deus sabe o que acontece, algumas vezes, à mãe e ao filho. [...] Quando a criança está em estado de se equilibrar ou sustentar, os pés fazem mil esforços para se moverem; põem tudo em acção; comandam os outros membros, e as mãos obedientes vão apoiar-se nas paredes e esticam-se para a frente para prevenir quedas e facilitar a acção dos pés.”⁶⁴

⁶⁴ D. Diderot, *Les Bijoux Indiscrets*, Paris, ed. Garnier-Flammarion, 1968, pp. 155-156: "Nous avons éprouvé dans l'enfance que l'âme assoupie reste des mois entiers dans un état d'engourdissement. Alors les yeux s'ouvrent sans voir, la bouche sans parler, et les oreilles sans entendre. C'est ailleurs que l'âme cherche à se détendre et à se réveiller; c'est dans d'autres membres qu'elle exerce ses premières fonctions; c'est avec ses pieds qu'un enfant annonce sa formation. Son corps, sa tête et ses bras sont immobiles dans le sein de la mère; mais ses pieds s'allongent, se replient et manifestent son existence et ses besoins peut-être. Est-il sur le point de naître, que deviendraient la tête, le corps et les bras? ils ne sortiraient jamais de leur prison, s'ils n'étaient aidés par les pieds: ce sont ici les pieds qui jouent le rôle principal, et qui chassent devant eux le reste du corps. Tel est l'ordre de la nature; et lorsque quelque membre veut se mêler de commander, et que la tête, par exemple, prend la place des pieds, alors tout s'exécute de travers; et Dieu sait ce qui en arrive quelquefois à la mère et à l'enfant. [...] L'enfant est-il en état de se soutenir, les pieds font mille efforts pour se mouvoir; ils mettent tout en action; ils

Neste contexto, situar a alma genealogicamente nos pés, tem como intenção reforçar a ideia de que a alma é pedestre ou cerebral, é sempre uma entidade que não habita fora do corpo, mas que cria uma unidade com ele, uma continuidade, logo uma equivalência: a alma é e viaja no corpo e o corpo é alma e acompanha sempre a sua viagem, porque é o único território onde esta se movimenta e que a transporta. Os “pés” são o símbolo provocatório que Diderot encontra para reivindicar o encontro do homem com a sua completude enquanto corpo e alma em coexistência ou em co-habitação. Trata-se de um recurso de natureza retórica e metafórica para reconciliar o homem consigo mesmo e que não encontra qualquer fundamento no laboratório científico, antes na experiência quotidiana à qual viramos as costas algumas vezes.

A alma não fica parada nos pés, deslocando-se, por volta dos quatro anos, para as pernas e, posteriormente, aos quinze anos, para os joelhos e para as coxas, como se pode constatar na paixão que os jovens manifestam pela dança, pelos exercícios como as corridas e pelo uso das armas. Mas, a alma atinge ainda outras regiões como acontece com os seres humanos doces e sensíveis. Nesta situação, ela terá direito a um lugar no coração. No caso dos homens de razão, ela instalar-se-á no cérebro e, nos homens em que a doçura sensível e a sensatez razoável se harmonizam, ela ocupará, simultaneamente, o coração e o cérebro. Todavia, como a sua essência é mobilidade, que também caracteriza a natureza, muitos homens há que a deixam vaguear pelas pernas e pés como é o caso dos bailarinos ou, por exemplo, das mulheres voluptuosas que, contra a natureza, tentam aprisionar a sua alma na “jóia” sexual - “jóia” assim nomeada, devido à valiosidade da sua função reprodutora, à preciosidade da sua potencial fecundidade em termos de espécie. Esta capacidade multiplicativa implica a constante renovação das almas sempre transportadas em novos corpos, com outras figuras e organizações. Imutável é, sem dúvida, o berço anímico pedestre.

Com este texto, julgamos que Diderot não pretende legitimar o sensualismo ao professar a sede sensível da espiritualidade, mas antes distanciar-se do dualismo substancial cartesiano e da sua linguagem que Selim, um dos homens favoritos do sultão, relembra, por vezes, pelo vocabulário que utiliza como a “glândula pineal”, os “espíritos”, a “cabeça” que comanda. De facto, Mirzoza não nega que exista entre os órgãos, caminhos nervosos que os relacionam entre si, mas nega, indiscutivelmente, o primado da cabeça que pensa sempre desde tenra idade, sobre os pés que nos permitem

commandent aux autres membres, et les mains obéissantes vont s'appuyer contre les murs, et se portent en avant pour prévenir les chutes et faciliter l'action des pieds.”

executar movimentos vitais, ou em termos cartesianos, a soberania da *res cogitans* sobre a *res extensa*.

Diderot redimensiona o pensamento do e sobre o corpo através da voz desta mulher que conseguiu, à luz da experiência convivencial diária da humanidade com o seu corpo, libertá-lo das engrenagens que o imobilizavam com o peso das suas peças rígidas de metal e não de carne porosa e dotada de plasticidade.

Através desta criatura diderotiana, somos capazes de penetrar em todas as partes do nosso corpo, mesmo naquelas que, segundo certa tradição, só falam quando a doença as ataca, como é o caso da doença dos vapores, mais conhecida, na actualidade, como histeria⁶⁵. Falamos da dimensão sexual, das “jóias” recônditas, condições de possibilidade da reprodução humana que é necessariamente testemunho da infindável fecundidade natural ou de outras tantas partes feitas de carne e osso como se assinala a seguir: “Ah!, se apenas me fossem dadas vinte e quatro horas para dispor o mundo segundo a minha fantasia, divertir-vos-ia com um espectáculo muito estranho: para começar tiraria a cada alma as partes que lhe são supérfluas e veríeis cada pessoa caracterizada pela que lhe restasse. Assim, os dançarinos seriam reduzidos a dois pés ou, quando muito, a duas pernas; os cantores a uma garganta; a maioria das mulheres a uma «jóia»; os heróis e os espadachins a uma mão armada; certos sábios a um crânio sem cérebro; não restaria a uma jogadora senão dois bocados de mãos que agitariam cartas sem cessar; a um glutão, duas mandíbulas sempre em movimento; a uma estouvada, senão dois olhos; a um debochado, senão o instrumento das suas paixões; os ignorantes e os preguiçosos reduzir-se-iam a nada”.⁶⁶

Com Mirzoza, o corpo e a alma naturalizam-se. Chega mesmo a desgeometrizá-los e a exteriorizá-los numa linguagem fisionómica e material que, ao mesmo tempo, se

⁶⁵ Esta doença é explicitada, inicialmente, por Hipócrates como resultado dos movimentos uterinos nas mulheres privadas de relações sexuais. Durante a Idade Média, as causas das manifestações históricas são deslocadas para Satanás e punidas como actos de bruxaria. No início do século XIX, Pinel e Esquirol dão uma grande importância à dimensão sexual na origem desta doença que se caracteriza mais científica e rigorosamente como um certo furor e alguma agitação uterina. Freud situa as causas desta doença nos desejos mais secretos e socialmente reprimidos dos pacientes, na sua vida psicosssexual, sendo as desordens comportamentais e corporais, a expressão desse querer recalcado e silenciado.

⁶⁶ D. Diderot, *Les Bijoux Indiscrets*, p. 159: “Ah! s’il m’était donné seulement pour vingt-quatre heures d’arranger le monde à ma fantasia, je vous divertirais par un spectacle bien étrange: en un moment jôterais à chaque âme les parties de sa demeure qui lui sont superflues, et vous verriez chaque personne caractérisée par celle qui lui resterait. Ainsi les danseurs seraient réduits à deux pieds, ou à deux jambes tout au plus; les chanteurs à un gosier; la plupart des femmes à un bijou; les héros et les spadassins à une main armée; certains savants à un crâne sans cervelle; il ne resterait à une joueuse que deux bouts de mains qui agitteraient sans cesse des cartes; à un glouton, que deux mâchoires toujours en mouvement; à une coquette, que deux yeux; à un débauché, que le seul instrument de ses passions; les ignorants et les paresseux seraient réduits à rien.”

espiritualiza pelas disposições e vocações invisíveis que adquirem visibilidade⁶⁷, apesar de um certo número de avanços e de recuos que é curioso denunciar num autor cujo pensamento tenta acompanhar o caminho incerto da natureza, nomeadamente no capítulo XIX desta obra: “Aqueles que a natureza destinara à geometria tinham os dedos alongados em forma de compasso [...]. Um indivíduo apto para a astronomia tinha olhos em espiral; para a geografia, a cabeça em forma de globo; para a música ou a acústica, as orelhas em forma de corneta [...].”⁶⁸ Retomemos o relato feito pelos viajantes do sultão, no capítulo XVIII sobre a insularidade e, sobretudo, sobre a preconceituosa “insularidade” sexual, traduzindo este fenómeno humano numa narração desmistificante daquilo que, na realidade, ocorre no quotidiano daquele povo ilhéu, mas que se estende à mundividência experimental que cada um de nós actualiza, indesmentivelmente, na relação com o seu corpo, e a pretexto desta aproximação, poderá ser mais fácil clarificar o projecto mirzoziano ou diderotiano de edificação de um novo conhecimento ou saber corpóreo, apesar da desgeometrização, desmatematização e subjectivação por completar, como se pode depreender: “Ao som dos oboés e das gaitas de foles, aproximaram-se dois casais de amantes conduzidos pelos respectivos pais. Estavam nus; e vi que uma das raparigas tinha a ‘jóia’ circular e o amante a ‘jóia’ cilíndrica. [...]

- Olhai para os outros dois - respondeu-me ele.

Lancei os olhos para eles. O rapaz tinha uma ‘jóia’ em forma de paralelepípedo e a rapariga uma ‘jóia’ quadrada.”⁶⁹

Como refere o sultão, relembrando a pluralidade de pontos de vista sobre a natureza humana, os homens daquela ilha ainda cartesiana viam o seu corpo subtraído a uma figura extensa e coisificada geometricamente, a sua sexualidade e o seu amor medidos com a precisão e o rigor antecipatório de um instrumento avaliador do grau de

⁶⁷ Esta visibilidade espiritual ou mesmo axiológica desvenda-se em figuras diderotianas como Tanié ou ainda Mlle. de La Chaux que são criaturas prisioneiras da sua organização única, porque dotadas de um coração sensível, generoso e verdadeiramente bom. Estas figuras são apresentadas na obra diderotiana *Ceci n'est pas un Conte*, de 1772, evidenciando que, vinte e quatro anos depois, este traço persiste no pensamento do autor. Outros exemplos podem ser colhidos em tantas outras obras e figuras, até na virtuosa Mirzoza, presa da sua simplicidade, autenticidade e excelência, paradoxalmente, pouco credível, porque membro do sexo feminino, de que são numerosos os exemplos de mulheres dissimuladas e que se integram em pleno num meio social em que a hipocrisia é aceite, o que provoca uma generalização abusiva das propriedades femininas, nas quais Mirzoza não se enquadra.

⁶⁸ D. Diderot, *Les Bijoux Indiscrets*, p. 105: “Ceux que la nature avait destinés à la géometrie avaient les doigts allongés en compas [...]. Un sujet propre à l'astronomie avait les yeux en colimaçon; à la géographie, la tête en globe; à la musique ou accoustique, les oreilles en cornet [...].”

⁶⁹ D. Diderot, *idem*, pp. 97-98: “Au son des hautbois et des musettes, s'approchèrent deux couples d'amants conduits par leurs parents. Ils étaient nus; et je vis qu'une des filles avait le 'bijou' circulaire, et son amant le 'bijou' cylindrique. [...]

- Regardez les deux autres, me répondit-il.

J'y portait la vue. Le jeune homme avait un 'bijou' parallépipède, et la fille un 'bijou' carré.”

compatibilidade ou de incompatibilidade dos mais variados pares de amantes, acto científico que se concretizava pelo uso de um termómetro “quase sagrado”⁷⁰, que, através das suas unidades quantificadoras, previa com rigidez e certeza a harmonia do sentir e do viver humanos em matrimónio que culminava numa relação dual, socialmente permitida, ou na ruptura dessa relação, social, eclesiástica e naturalmente, proibida. Veja-se o exemplo: “A ‘jóia’ feminina quadrada e a ‘jóia’ masculina em forma de paralelepípedo foram examinadas com o mesmo rigor, experimentadas com a mesma precisão; mas o grande sacerdote, atento à progressão dos líquidos, tendo verificado alguns graus a menos no rapaz do que na rapariga, segundo a relação definida pelo ritual (porquanto havia limites), subiu ao púlpito e declarou as partes inaptas a conjugarem-se. [...] Havia também um verdadeiro pecado contra a natureza: era a aproximação de duas ‘jóias’ de sexos diferentes, cujas figuras não se podiam inscrever ou circunscrever.”⁷¹

Interessante será explicitar, em contraste com a visão tecida por Mirzoza sobre a árvore genealógica da alma intrinsecamente orgânica e movente, os traços mecanicistas que o autor parece ainda reter, sobretudo do mecanicismo anímico de La Mettrie, na alegoria⁷² do relógio ambulante em que a alma, lugar tradicional da espiritualidade humana cartesiana e categoricamente inextensa e *ex-machina*, aparece agora descrita como uma pequena peça de uma máquina de relojoaria que tem a função sensível-auditiva de escutar o corpo que se auto-movimenta, deambulando pela vida, com as suas engrenagens que funcionam conjuntamente. Este auto-retrato da humanidade encontra-se presente na obra *Carta sobre os Surdos-Mudos*, redigida três anos após a obra acima repensada.

Deparamos, neste escrito, com uma reflexão diderotiana sobre as repercussões das carências sensíveis dos toques auditivo e verbal na relação do homem assim organizado com o real, bem como da sua capacidade adaptativa natural de ultrapassar estas limitações, através de um certo suplemento ou de uma certa função vicariante, de suplência funcional, pela introdução da magnificência da gestualidade ou da pantomima

⁷⁰ Os instrumentos científicos foram, muitas vezes, sacralizados, devido ao poder cognoscitivo (dialéctica desveladora do “muito-pequeno” e “do muito-grande”) que acrescentavam ao seu criador: o homem.

⁷¹ D. Diderot, *Les Bijoux Indiscrets*, p. 98: “Le ‘bijou’ féminin carré et le ‘bijou’ masculin parallépipède furent examinés avec la même rigueur, éprouvés avec la même précision ; mais le grand prêtre, attentif à la progression des liqueurs, ayant reconnu quelques degrés de moins dans le garçon que dans la fille, selon le rapport marqué par le rituel (car il y avait des limites), monta en chaire, et déclara les parties inhabiles à se conjoindre. [...] Il y avait aussi un véritable péché contre nature; c’était l’approche de deux ‘bijoux’ de différents sexes, dont les figures ne pouvaient s’inscrire ou se circonscrire.”

⁷² Uma alegoria é um recurso estilístico que consiste numa representação de uma realidade abstracta através de uma outra realidade concreta que a simboliza por analogia.

neste corpo, aparentemente, mais silencioso, conquanto preenchido pela riqueza comunicacional do gesto sem palavra, incomensuravelmente enraizado na nossa corporeidade que nos espanta com a sua linguagem que se manifesta até nos recantos que julgamos mais escondidos do nosso ser, como, por exemplo, na fala calada da nossa sexualidade, das nossas “jóias” multiplicativas da espécie. Em suma, o nosso corpo inteiro emite uma série de mensagens impossíveis de expressar pelas vestes verbais do pensamento conceptual, os termos.

O autor assemelha - parecendo aproximar-se de um pensador mecanicista - a corporeidade do homem a um relógio bastante invulgar: este é um mecanismo vivo e sensível que acaba por escutar o seu dinamismo interno, mesmo que a surdez da exterioridade atinja o homem que o possua, porque composto por uma pequena peça revestida de carne e de sensibilidade conscientes, uma espécie de “orelha”, de ouvido que escuta a sua interioridade e exterioridade corpóreas e o seu constante funcionamento maquinal. Diderot atribuiu o nome de alma a este “órgão” ouvinte dos variados sons musicais produzidos na sua subjectividade interna, ou mesmo, provenientes do exterior por meio desta actividade tocante de substituição sensorial, “complemento” de expressividade e de comunicabilidade que toca, afectando esta “outra orelha” ou este ouvido anímico que não se confunde com o sentido da audição que nos permite ouvir o real na sua musicalidade, ou que nada nos permite ouvir senão um real calado e em silêncio evocativo de significações inaudíveis.

O homem nasce quase autómató, como se o seu ser se aparentasse a uma espécie de relógio, em que o seu centro principal de energia mecanizada e de movimento se situa na peça-motor do corpo humano-máquina, o coração, ramificando-se esta força animada pelas restantes peças coexistentes na região do peito. Na cabeça deste automatismo, Diderot coloca um timbre originário de um conjunto de pequenos martelos, a partir dos quais sai uma série infinita de fios que se prolongam e atingem o seu limite quando preenchem todos os pontos da superfície da caixa do relógio de parede. O autor remata este corpo-relógio imaginado com uma pequena figura que se destaca pela posição que assume, acima do timbre e dotada de um ouvido inclinado que, primeiramente, nos cativa a atenção, como se o autor nos quisesse religar ao universo da música e reactualizar, nesta pequena miniatura, esboço do músico e daquilo que este representa, a natureza musical da nossa alma que, em vez alguma, se desliga do instrumento que escuta ou interpreta incansavelmente, ou seja, de um corpo determinado que produz uma sonoridade regular ou irregular de acordo com a orquestração orgânica total que o

singulariza. Leia-se, pois, a comparação feita por Diderot para, de certo modo, tornar dizível e visível esta nova imagem da alma, desta alma com traços mecânicos que não sabe viver senão em relação estreita com este corpo igualmente animado por uma fisionomia mecânica e que, pela inegável convivencialidade entre ambos, os levam a adquirir, conjuntamente, uma silhueta naturalista e orgânica: “[...] como um músico que escuta se o seu instrumento está bem afinado; esta pequena figura será *a alma*.”⁷³

Julgamos que a alma diderotiana é inconfundível com a alma cartesiana, porque a primeira não pode existir sem o corpo, sob pena de esvaziar de sentido a sua função vigilante e consciente da sonoridade corpórea. Ela, em vez de autónoma e inextensa, depende do corpo e o corpo do seu sentido organizador, fazendo um todo com ele, num mundo em que os dualismos são dissipados e, por essa razão, só é possível admitir uma substância, a matéria sensível e dinâmica, espelho da vida que não abdica de todos os atributos antagónicos à predicação estática e imóvel do real. Deste modo, apesar de a alma se situar, na descrição diderotiana, numa posição superior à posição do relógio, o que nos pode encaminhar para uma interpretação anímica que se insere sem contradições no pensamento cartesiano, no sentido em que se pode conotar esta “localização privilegiada” como uma comprovação da sua maioridade face à menoridade corpórea, pensamos que o autor desejava simplesmente conceder o mesmo estatuto e as mesmas qualidades aos dois elementos humanos até agora incompatibilizados, identificando-os e fazendo-os equivaler através de um denominador comum, vocabulário matemático expressivo de uma unidade e continuidade a respeitar, que no filósofo estudado se efectua segundo uma unidade qualitativa e não quantitativa, tornada possível por uma substancialidade verdadeira e não ficticiamente existente nos dois, a chamada sensibilidade universal. Dito de um modo diferente, o autor confere à alma a materialidade sensível e animada que lhe assegura, constantemente, a audição mutável do corpo mutante, o seu alicerce ou substrato sensorial.

A alma representa, assim, uma espécie de “acabamento”, uma prova do esforço da mãe e fecunda natureza para completar a sua obra humana que é sensibilidade consciente e remanescente. Ela é um ouvido, mais carnalmente falando, uma “orelha” que escuta uma multidão de sons vitais que são produzidos, contemporaneamente, no e pelo corpo, cuja sonoridade radica no funcionamento geral dos seus membros, das suas rodas e

⁷³ D. Diderot, *Carta sobre Los Ciegos seguido de Carta sobre Los Sordomudos*, Valencia, ed. Pre-Textos/Fundación Once, 2002, p. 103: “[...] como un músico que escuchara si su instrumento está bien afinado; esta figurita será *el alma*.”

engrenagens orgânicas. A constatação deste mecanismo energético, autônomo e criador, protagonizada pela alma, que se apercebe da musicalidade organizativa do corpo que a constitui, nunca pode ser audível por ele, porque se encontra demasiado ocupado na busca sempre precária de ordem e de equilíbrio entre os vários pequenos outros animais que o edificam, distraíndo-se e esquecendo-se de ouvir a sua própria sonoridade, o toque fundamental das vibrações que todos os seus elementos tecem em conjunto. Daí a justificação razoável da existência e intervenção desta “segunda orelha” que funciona, no seu acto de escutar, até no surdo cuja “primeira orelha” não desenvolveu, por uma anomalia natural, a tarefa de ouvir o “barulho” do mundo exterior. Consequentemente, o autor compara o corpo a um instrumento dotado de cordas que não cessam de vibrar quando se efectiva a dialéctica da sensibilidade viva, do toque dinâmico entre o corpo-sujeito e o *objectum*, ou seja, o objecto, compreendido como tudo aquilo que nos oferece resistência e que está diante de nós para ser percebido.

A alma é a “outra orelha”, aquele outro animal em miniatura, orgânico, que imita a orelha que compõe o nosso corpo, mas esta “outra orelha” tem como função específica apreender ou entender atentamente a unidade na multiplicidade simultânea e sonora concreta de cada corpo circunscrito e individuado, escutar a natureza ontológica do instrumento que, com ela, constitui cada homem. Sem ela, escapar-nos-ia a marca da nossa continuidade íntima e própria, no fundo, da nossa existência única, do nosso acorde⁷⁴ específico, fruto do encadeamento irrepetível da pluralidade de notas musicais que desenham a nossa história e identidade inconfundíveis, que se fazem e refazem a partir de uma pauta natural e social onde estão escritas as melodias que cada representante da espécie humana e de cada eu pessoal vão ter de tocar e de entoar enquanto caminheiros da vida.

Aliando a Física à Música, nesta tentativa de discernimento do *eidos* de cada identidade individual humana, podemos somar às informações já fornecidas sobre este tema que, o timbre de um dado instrumento musical não é senão a característica do som que o distingue do mesmo som emitido por uma outra fonte originária, neste caso, por um outro corpo sonoro ou musical. Por esta razão, o timbre que a alma retira sempre que exercita a sua atenção auditiva sobre o instrumento corpóreo do qual faz parte é a expressão da sua sonoridade e energia identitárias. Por exemplo, sabemos que um som se define através de três parâmetros apodicticamente enumeráveis: a frequência, a amplitude

⁷⁴ Em linguagem musical, um acorde é um conjunto harmonioso de três ou mais sons tocados em simultâneo.

e o timbre. Todavia, é o timbre que faz diferir, por exemplo, um “lá” que se faz ouvir pelo dedilhar das cordas vibrantes de um violino, de um “lá” expressivo do toque que agita as cordas, identicamente, vibrantes de um cravo. Um “lá” é uma nota musical, sempre com a mesma frequência, traduzindo-se matematicamente na actualidade, a título ilustrativo, por 440Hz, seja ela emitida em que instrumento for; se for emitido com a mesma intensidade por várias fontes tem a mesma amplitude. Diversamente destes dois parâmetros, é o timbre, o parâmetro que enriquece essa mesma nota de sonoridades e de tonalidades incalculáveis e é esse toque timbrado, o princípio impulsionador da riqueza divergente de identidades no centro de uma mesma espécie, permitindo à alma ser tão única, ser uma entidade subjectiva, sensível e afectiva que, tal como o corpo, é comum a todos os humanos, mas é tocada de formas diferentes consoante o timbre pessoal do corpo delimitado que a acompanha.

Retomando as ideias de Símias - descendente da filosofia pitagórica de Filolau, recontada por Platão na obra *Fédon* – nada seríamos sem a alma, harmonia dos elementos corpóreos ou então um mero instrumento, a célebre lira cujas cordas vibrariam sem saber como nem com que rumo ou intencionalidade. Para Diderot, a alma é esse elemento corpóreo que, ao mesmo tempo, se distancia de si mesma, espreitando-se na sua corporeidade, cujo esforço culmina no saber como e com que intencionalidade vibram as suas cordas de carne. Nesta repetida tarefa de espreitar o todo que é o homem, aparece-lhe uma evidência irrefutável, o sentimento da sua própria existência una, como salienta Chouillet: “O sentimento da existência é então traduzível em música sob a forma de baixo-contínuo”⁷⁵. E inversamente a persistência de uma tonalidade de uma ponta à outra de um texto musical manifesta de modo sensorial, a definição de uma identidade, sem a qual nenhum texto poderia existir, nem qualquer existência se poderia mesmo conceber. [...] Identidade musical e identidade humana são os dois aspectos de uma mesma lei.”⁷⁶

⁷⁵ O baixo-contínuo, em termos musicais, significa a parte mais grave e não interrompida de uma composição, destinada a sustentar a sua tonalidade. As partes do baixo-contínuo, quase universais no período Barroco (desde cerca de 1600 a 1750), eram como o próprio nome indica, tocadas continuamente durante toda a peça musical, proporcionando-lhe a sua estrutura identitária harmónica. Convém ainda ressaltar que esta linha ou base comum de toda uma obra musical não implicava o uso restritivo de um só instrumento, podendo ser interpretada por vários instrumentos ao mesmo tempo. Acrescente-se que esta continuidade na alteração necessária da natureza humana assegura-lhe uma certa estabilidade que se denomina por identidade distintiva em relação a outrem. Actualmente, o baixo-contínuo é usado no *Jazz*, sendo o contrabaixo que dá à música de improviso uma certa constância de base.

⁷⁶ J. Chouillet, *Poète de l'Énergie*, pp. 255-256: “Le sentiment de l'existence est donc traductible en musique sous forme de basse continue. Et inversement la persistance d'une tonalité d'un bout à l'autre

A alma desperta e atenta aos sons ditados pelo timbre do aparente mecanismo corpóreo, parece ser narrada, algumas vezes, como uma protagonista que rapidamente desempenha um papel segundo ou passivo que se limita a receber as impressões das cordas em tensão e em vibração. Apesar desta oscilação presente no pensamento do autor que tenta acompanhar a narração do real humano, não concordamos que Diderot tenha aceite, como ponto final da sua reflexão sobre a natureza da alma, a simplificação artificializante da sua actividade total enquanto consciência *senciente* a uma das suas tarefas parcelares, a uma empobrecedora receptividade anímica. Julgamos que a nossa perspectiva se apresenta solidamente fundamentada, porque na leitura das mais díspares obras do filósofo, sempre nos foi vincadamente declarada pela sua escrita de ideias, a orientação unitiva ou inclusiva de juntar os pedaços isolados do homem despedaçado pela tradição exclusivista ocidental, desfragmentando-o, enlaçando a sua alma corpórea ao seu corpo anímico e o inverso, em nome desta necessidade de recuperar a unidade natural e substancial humana, como salienta o autor no texto seguinte: “Se se esticarem ao mesmo tempo vários cordões pequenos, o timbre receberá vários toques e a figurita ouvirá vários sons em simultâneo. Supõe que, de entre todos, só se esticavam uns quantos; assim como só nos damos verdadeiramente conta do ruído que existe durante o dia em Paris graças ao silêncio da noite, dentro de nós haverá sensações que, frequentemente, nos escaparão pela sua continuidade; tal será a da nossa existência. A alma só a percebe quando se debruça sobre si mesma, sobre tudo quando se goza de boa saúde. Quando se está bem, nenhuma parte do corpo nos fala da sua existência, mas se alguma nos avisa mediante a dor, é certo que estamos doentes; se o faz mediante o prazer, nem sempre é seguro que estejamos muito melhor.

Poderia conduzir o raciocínio mais longe e acrescentar que os sons que o timbre reproduz não se dissipam imediatamente; que têm duração, que formam acordes com os que se lhes seguem, que a atenta figurita compara-os e julga-os consonantes ou dissonantes, que a memória actual, aquela de que precisamos para julgar e para discorrer, consiste na ressonância do timbre, o juízo na formação dos acordes e na sucessão dos discursos, e que não é sem razão que se diz que alguns cérebros estão mal timbrados.”⁷⁷

d'un texte musical manifeste de façon sensorielle, la définition d'une identité, ce sans quoi le texte ne pourrait exister, ce sans quoi aucune existence ne peut même se concevoir. [...] Identité musicale et identité humaine sont les deux aspects d'une même loi.”

⁷⁷ D. Diderot, *Carta sobre Los Ciegos seguido de Carta sobre Los Sordomudos*, Valencia, pp. 103-104: “Si se tiraran al mismo tiempo varios cordoncitos, el timbre recibirá varios golpes y la figurita oirá varios sonos a la vez. Suponed que, de entre todos, sólo se tirara siempre de unos cuantos; así como sólo nos damos cuenta de verdad del ruido que hay durante el día en París gracias al silencio de la noche, dentro

Para uma releitura mais aproximada da significância da alma na obra diderotiana que estamos a analisar, urge reiterar que a alma não é passividade pura como se o seu ser fosse comparável a uma página em branco na qual os dados sensíveis escreveriam as suas mensagens. A alma é activa, no sentido, em que se dobra, exclusivamente, sobre a sua escrita íntima, para retirar deste auto-movimento reflexivo, desta sua ressonância corpórea, o sentimento da sua existência enquanto alma com corpo e corpo situado animicamente. Mas, para além disso, sem esta parte vigilante e consciente, o homem nunca poderia comparar ou julgar fosse o que fosse sobre si ou sobre o real. A alma é, pois, uma certa condição de possibilidade das ressonâncias mais complexas da vida mental-espiritual que se ilustram, por exemplo, através de actos como o de julgar que pressupõe a comparação de ideias e como o de memorizar que fixa as percepções simultâneas que a alma, atenta e cientemente, foi apreendendo.

Segundo Anne Elisabeth Sejten, a essência da alma poderá esclarecer-se assim: “Faculdade que não tem os seus objectos próprios de conhecimento, mas que contribui inteiramente para a formação de um sujeito sensível, a alma não conduz ao conhecimento de um objecto, mas junta-se ao sujeito cognoscente na sua forma mais precária, não sendo senão a harmonia das vibrações sonoras. Visto por esta alma, o sujeito que conhece não é mais um, no sentido do *eu penso*, mas uma espécie de subjectividade *sensível*, sobre a qual se apoiariam, no entanto, as outras faculdades cognoscitivas, quaisquer que fossem os nomes que lhes atribuíssemos. A alma, sede amorfa e insondável das percepções simultâneas, seria a plataforma comum às outras faculdades, o seu fundamento indivisível.”⁷⁸

de nosotros habrá sensaciones que a menudo se nos escapan por su continuidad; tal será la de nuestra existencia. El alma sólo la percibe por un vuelco sobre sí misma, sobre todo cuando se goza de buena salud. Cuando uno se encuentra bien, ninguna parte del cuerpo nos habla de su existencia, pero si alguna nos avisa mediante el dolor, es seguro que nos encontramos mal; si lo hace mediante el placer, no siempre es seguro que nos encontremos mucho mejor.

Podría llevar el razonamiento más lejos y añadir que los sonidos que reproduce el timbre no se apagan de inmediato; que tienen duración, que forman acordes con los que les siguen, que la atenta figurita los compara y los juzga consonantes o disonantes, que la memoria actual, la que necesitamos para juzgar y para discurrir, consiste en la resonancia del timbre, el juicio en la formación de los acordes y los discursos en su sucesión, y que no sin razón se dice de algunos cerebros que están mal timbrados.”

⁷⁸ A.E. Sejten, *Diderot ou le Défi Esthétique*, pp. 181-182: “Faculté qui n’a pas ses propres objets de connaissance, mais qui tout entière contribue à la formation d’un sujet sensible, l’âme ne conduit pas à la connaissance d’un objet, mais se joint au sujet connaissant dans sa forme la plus précaire, n’étant que l’harmonie des vibrations sonores. Vu de cette âme, le sujet connaissant n’en est pas encore un, au sens du *je pense*, mais une sorte de subjectivité *sensible*, sur laquelle s’appuieraient cependant les autres facultés de connaissance, quels que soient les noms qu’on leur attribue. L’âme, siège amorphe et insondable des perceptions simultanées, serait la plate-forme commune aux autres facultés, leur fondement indivisible.”

Cada homem é, concomitantemente, um relógio corpóreo que exige a constância do tempo para a sua natural e inconstante geração. Esta última está sempre assinalada pela musicalidade distinta que acompanha toda a finitude individual, dizendo-se, por esta razão, que a humanidade é um certo mecanismo auto-suficiente que se faz no tempo, se aprecia ao avaliar ou sentir o tempo, mas que nele também se perde, por isso se nomeia como um ser ambulante, na medida em que se insere no mundo em que a vida não existe sem movimento, sem mutabilidade na temporalidade.

Esta humanidade de carne incompletamente mecanizada, porque o timbre que a alma percebe é incomensurável e inextenso, é composta por uma série de fios na sua caixa-engrenagem ressonante e imitativa que corresponde ao conjunto de fibras oscilatórias-orgânicas e nunca estáticas que interagem umas com as outras como se se tratassem de cordas vibrantes, os elementos produtores de sons num corpo musical que, por dissecação da sua noção, são as causas da sonoridade vital do instrumento a que pertencem. Contudo, estes fios tornados orgânicos são também os nervos. Por seu turno, o timbre e os pequenos martelos são aquilo a que Diderot chama a fibra incarnada central, ponto de partida das ordens e ponto de chegada das informações. A alma, essa “orelha” situada acima do relógio, mas cuja convivencialidade com o corpo não poderá ser suprimida, submete-se, também, às leis da temporalidade que o relógio tenta sentir e pensar em diálogo com ela. A alma percebe que se o nosso cérebro está ou não está bem timbrado, bem como os restantes elementos desta cópia infiel da máquina artificial aplicada ao humano natural: pode, assim, concluir por ser *senciente* se estão bem afinados ou se estão completamente desafinados na sua correlação. A alma, como vimos, apercebe-se igualmente da nossa existência pelas linhas melódicas principais que escuta no corpo particular do qual faz parte como se nele se tivesse ancorado sem poder ultrapassar este estado unitivo. Ela é sempre imanente ao corpo e nunca transcendente a ele, porque nada há além deste casamento das “parcelas” integrantes do homem. Contudo, Diderot refuta a ideia cartesiana de que nós só começamos a existir quando pensamos na nossa existência. Pelo contrário, admite, desmentindo Descartes, que existimos mesmo sem que a nossa alma consiga escutar os acordes da nossa marca ontológica peculiar, portanto, para o autor, existir precede o pensar e a tomada de consciência sobre este existir que já se desenrola e não é, de todo, a condição que precede, funda e permite a nossa existência. Esta é a interpretação de Chouillet, na obra supramencionada, porque considera que, para Diderot, podemos existir, mesmo que a alma não tome consciência deste existir, senão de um modo momentâneo, quando o

nosso instrumento não consegue reproduzir o seu toque natural, devido, por exemplo, à força de uma doença de foro físico e/ou psíquico, ou seja, do domínio psicossomático, provocando danos que resultam na emissão de sons distorcidos.

Para concluir a descodificação desta alegoria, convém ainda relevar que a alma é o fundamento vigilante e atento, viabilizando uma representação adequada da vida do espírito e do corpo relacionais que têm origem numa pluralidade de sons duráveis ou esporádicos ou num dispositivo sonoro que, *a posteriori*, pressupõe a comparação, a memória, o sentimento da existência e da totalidade dos fenómenos físicos e mentais.

Parece-nos, mais uma vez, que a actividade da alma advém desta capacidade de ler atentamente, como se de um posto “superior” de vigília se tratasse, a mesmidade e a alteridade, e de zelar, valorizando exaustivamente as agitações afectivas, as afeições e paixões do corpo animado que, por esse motivo, encerra em si uma subjectividade e uma sonoridade íntimas impossíveis de clonar. Por possuir esta natureza reflexa, ressonante, sensível e afectiva-patológica⁷⁹, nunca desligada do corpo que sente e é sentido, nem das operações intelectuais e cognoscitivas apropriadamente designadas pela função exclusiva que efectivam (o julgamento compara ideias e a memória retém essas ideias, assimilando e reconhecendo de uma forma discursiva esta matéria bruta inicial apreendida pela alma), é obrigatório tentar tornar dizível esta natureza anímica universal indizível que transcende e transgride o discurso racional que quase tudo ornamenta com as suas vestes abstractas, os conceitos, e com as traduções verbais das suas abstracções, os termos, não conseguindo acompanhar directamente a vivacidade e a intensidade desta sensibilidade que só pode ser tocada por esta faculdade arquitectonicamente parente do sentimento e que tem como porta-voz a linguagem artística. Consequentemente, fica justificada a invenção da segunda alegoria diderotiana que pretende clarificar a especificidade afectiva e sensível, tocada e tocante da alma auditiva, reinterpretada anteriormente pela sua valiosidade no processo de regresso do homem à sua habitação ontológica feita de uma sensibilidade que religa alma e corpo, histórica e artificialmente desvinculados pelo próprio homem que aprendeu a mutilar a riqueza do seu ser: ou a fazia recair na sua racionalidade, pelas potencialidades cognoscitivas desenvolvidas, ou então nos seus sentidos e nas capacidades cognoscitivas que a estes se reconheciam. Agora, o homem reúne-se a si mesmo enquanto uma unidade que é sensibilidade afectiva, purificando o

⁷⁹ O termo usado contextualiza-se na sua etimologia grega. *Pathos* é paixão enquanto capacidade de sofrer ou de ser afectado exprimindo, portanto, uma potencialidade receptiva executável sobre qualquer resistência.

corpo dos preconceitos cognoscitivos e conferindo igual dignidade a todos os seus atributos imanentes, como é o caso das paixões e das afeições já mencionadas. Trata-se de evocar o mundo anímico-corpóreo com um outro toque que valora todas as significações que escapam a um enquadramento interpretativo baseado no *logos*, chamando-se a este toque reformulado, um toque estético: a alma com corpo devém uma tela inclusiva, um quadro ou uma pintura viva daquilo que radicalmente a toca, ao tocar o corpo. Diderot pressentia que a vida e, neste caso, a complexidade da vida humana não poderia ser compreendida como se a sua melodia se reduzisse a um som único e puro.

Como sabemos, o nosso poder ontológico está na imensa cadeia de sons que podemos emitir e combinar de infinitas formas, de modo que não existe uma só vibração pura que nos consiga definir em absoluto, nem à própria natureza, tão fecunda em tecer relações sonoras imprevisíveis aos olhos de todas as suas criaturas. Senão vejamos: até o cantar de uma pequena ave como o rouxinol, com uma organização estrutural mais simples do que a do homem, é incapaz de compor o seu canto existencial com um único som puro, mas partindo de um aglomerado de vibrações diversas umas das outras. Ora, a segunda alegoria irá reproduzir, com uma sonoridade-outra, uma verdade humana já revelada: toca a humanidade, esta unidade pura de sons no plural, partindo da invenção de um novo timbre harmonioso sobre o problema da alma. A Música dá lugar à Pintura: é a passagem da harmonia dos sons à harmonia das cores e dos traços. Mas não deixam de ter em comum o facto de serem duas linguagens de natureza artística que apenas diferem no sentido humano que mais valorizam e no modo de expressão que utilizam, pois continuam a ser pretextos expressivos que o autor utiliza para convidar todos os homens a espreitarem para dentro de si mesmos em busca de uma caracterização mais chegada daquilo que pode ser o seu tesouro anímico-corpóreo, indecifrável através de caracteres discursivos e matemáticos ou científicos. Este plano só pode ser, compreensivelmente, tocado com uma linguagem expressiva cujo toque seja análogo ao seu.

A linguagem metafórica e analógica recontará este novo contorno da alma unida ao corpo que, de novo, vai ser reanimada com as “tonalidades” e os matizes das cores que a vida imprime nas suas experiências que, tal como na Música, poderão ter uma “frequência” e “amplitude” idênticas, ou seja, o mesmo nome representativo, mas cujo timbre sempre irreduzível, corresponderá, na Pintura, a uma individualidade e exclusividade de sentidos ou de significações que poderemos reivindicar para cada experiência que pintamos na nossa tela anímica feita de carne e tornada obra visível com a mesma carne dedilhada não só através dos cinco sentidos, da memória e da imaginação

ou olho interno, mas dos cinco dedos de cada mão que lhe reinventam um colorido e um conjunto de traços pessoais, abrindo claramente o nosso ser total, o nosso “timbre” pessoal, a uma conotatividade inesgotável, a uma releitura interpretativa do nosso mundo próprio pelo mundo dos outros “cérebros diferentemente timbrados” que como “surdos” nos contemplam enquanto quadros vivos e “mudos”. Onde poderemos situar a raiz, o porquê último desta metáfora sobre a relação entre o artista-criador e o espectador-recriador dos quadros anímicos e vivos que nos espelham a todos nós? Diderot responde a esta questão com a linguagem poética a que nos habituou: “Esta sagacidade talvez vos surpreenda menos se considerardes que quem se passeia numa galeria de quadros faz, sem dar-se conta, o papel de um surdo que se diverte examinando uns mudos que conversaram sobre temas que lhe são conhecidos [...]”⁸⁰

Esta cumplicidade humana reconhecida pelo autor faz-nos tomar consciência de que, apesar de sermos uma “galeria” de almas e corpos organizados e timbrados com uma marca impressa pessoal, viajamos, de maneiras várias, pelas mesmas vivências temáticas, ainda que conferindo-lhes significações outras e articulando, originalmente, os passos vitais mais recentes com todos aqueles que já foram dados, traçando assim a narrativa da nossa existência nesse quadro vivo, em perpétuo e efêmero movimento, que é a nossa alma incarnada, tocante e tocada.

Na edificação da narrativa ímpar de cada Ser humano, a sua alma atenta e rememorativa não é pura passividade, mas, pelo contrário, pinta-se a si mesma com o auxílio do corpo poroso que é cativo e cativante dos dados sensíveis provenientes das cinco “janelas” que a abrem, mais directamente, ao Todo, para não falar da “porta” abstractiva que, sem o consílio dos sentidos, a torna idealista e fechada sobre si, centrando-a numa pintura empobrecida que copia e retoca sempre os mesmos materiais e usualmente os agrega de modo uniforme, sem a alegria da novidade cognoscitiva e criadoramente estética que os sentidos sempre renovam⁸¹, como nos adverte o autor: “O

⁸⁰ D. Diderot, *Carta sobre Los Ciegos seguido de Carta sobre Los Sordomudos*, p. 93: “Esta sagacidad tal vez os sorprenda menos si consideráis que quien se pasea por una galería de cuadros hace, sin dar-se cuenta, el papel de un sordo que se divertiera examinando a unos mudos que conversaran sobre temas que le son conocidos [...]”

⁸¹ Um dos casos filosóficos concretos que foi vítima desta sedução idealista que o cegou para o mundo concreto e o separou deste para sempre, fazendo-o centrar-se num plano abstracto e ideal que logo identificou com o real em acto, foi Berkeley. Segundo o autor que, publicou em 1713 a sua obra *Dialogues between Hylas and Philonous*, o diálogo entre *Philonous*, o amigo do espírito e *Hylas*, o amigo da matéria, desencadeou as seguintes conclusões idealistas: a partir das nossas percepções não podemos inferir que existem os objectos exteriores que correspondem a estas sensações interpretadas que só têm existência em nós próprios. Tomemos como exemplos os sons e as cores. No caso dos primeiros, existem sons agudos e graves no real exterior ou só na nossa interioridade subjectiva? E no caso do colorido que

voluptuoso olfacto não poderia ter-se detido nas flores, nem o delicado ouvido ser atingido pelos sons, nem trocar de sabores o gosto inconstante e caprichoso, nem o tacto, pesado e material, apoiar-se em elementos sólidos, sem que a nenhum desses observadores lhes ficasse a memória, ou a consciência de duas, três, quatro, etc., percepções diferentes, ou da mesma percepção uma, duas, três, quatro vezes reiterada e, por conseguinte, a noção dos números *um, dois, três, quatro*, etc... [...]"⁸²

As noções abstractas dos números, entre todas as outras, baseiam-se num substrato concreto e sensível. Desta concretude sensível que o corpo sustenta infere-se uma nova concepção de alma que fala silenciosamente como um quadro vivo e dinâmico para os seres que a sabem escutar, pela similitude ontológica que os reúne. Por conseguinte, melhor se entende o alcance incompletamente velado da seguinte comparação elaborada por Diderot: "A nossa alma é um quadro vivo a partir do qual pintamos sem cessar [...]"⁸³

Ficámos a saber que esta alma é pintada com o colorido do corpo e que o seu modo de transcrição mais adequado é a pintura feita de pinceladas vivenciais que conseguem expressar a incomensurabilidade estruturante da alma que não encontra linguagem adequada senão na linguagem artística e, neste contexto metafórico, de ordem pictoral e nunca de ordem discursiva.

Julgamos que este deslocamento da língua musical para a língua da pintura foi influenciado pela invenção do cravo ocular ou de coloridos⁸⁴, mencionada por Diderot na *Carta em estudo*. Esta obra da autoria do Padre Castel consistiu em relacionar as sete cores primitivas com as sete notas musicais, tendo realizado o seu cravo colocando cada uma das suas teclas em relação directa com determinada cor. Foi este jesuíta que, em 1743, criou este instrumento que se baseava, sobretudo, nas premissas da óptica de

nos apresenta os objectos sem serem incolores? Sabemos, por Descartes também que a icterícia, leva o olho vivo humano a ver tudo amarelo e tal prova que esta cor não existe nos objectos fora de nós, mas só na doença que está ancorada, internamente, nos órgãos da visão.

⁸² D. Diderot, *Carta sobre Los Ciegos seguido de Carta sobre Los Sordomudos*, pp. 137-138: "El voluptuoso olfato no hubiera podido detenerse en las flores, ni el delicado oído ser alcanzado por sonidos, ni cambiar de sabores el gusto inconstante y caprichoso, ni el tacto, pesado y material, apoyar-se en elementos sólidos, sin que a ninguno de esos observadores le quedara la memoria o la consciencia de dos, tres, cuatro, etc., percepciones diferentes, o la de la misma percepción una, dos, tres, quatro veces reiterada y, por consiguiente, la noción de los números, *uno, dos, tres, quatro*, etc... [...]"

⁸³ D. Diderot, *idem*, p.105: "Nuestra alma es un cuadro viviente a partir del cual pintamos sin cesar [...]"

⁸⁴ Padre Poncelet é um célebre matemático setecentista que inventa um cravo do género do instrumento criado pelo Padre Castel, mas que se aplicava aos sabores. Assim, por meio de uma corrente de ar comprimido, proveniente de dois foles aproximados, eram expelidos sete licores representativos dos sabores ou paladares primários. Consequentemente, a cada tubo corresponderia um sabor: o dó equivaleria a um licor de sabor ácido, o ré a um licor de sabor insípido, o mi ao paladar doce, o fá ao amargo, etc..

Newton⁸⁵, que descobrira, através das suas experiências com o prisma, a composição da luz branca, como uma simples sobreposição de todas as cores, tendo imaginado e previsto ainda que a luz era constituída por partículas e se propagava por ondas, correspondendo a cada cor, uma frequência do espectro electromagnético. Também o som se propaga por ondas, mas de origem mecânica, associadas à natureza vibrante do meio de propagação, correspondendo cada som a uma determinada frequência. A cada uma das sete cores da decomposição da luz branca fez corresponder uma nota da escala musical, criando dois discos diferentes: um que contém as sete cores e que ao ser movimentado mostra a cor branca e outro em que associou as cores às notas musicais.⁸⁶

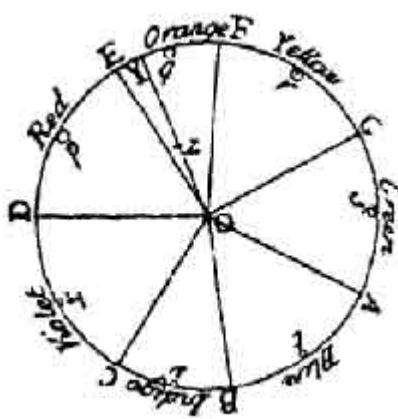


Fig. II.9 – Discos de Newton

<http://home.vicnet.net.au/~colmusic/> (consultado em 23 de Junho de 2007)

Apesar de não exaltar a Pintura como uma espécie de religião, porque esta religia o homem à palavra primitiva da sua alma, Diderot usa esta imagem para nos consciencializar de que temos uma tela subjectiva interior e que nela tentamos marcar, enquanto pintores vivos, a nossa existência situada afectiva-espiritualmente e espaço-temporalmente. A nossa alma de carne restaurada é como um quadro dinâmico que acompanha a nossa relação com o mundo, desde o princípio até ao termo da nossa vida, e que tenta expressar a agitação e turbulência internas ao funcionamento deste todo

⁸⁵ Newton insurge-se contra a concepção globular da luz. Considera que são falsas as ideias que afirmam que a luz só se pode estender a todo o Universo se esperar e depender do Sol, que esta se reflecte directamente sobre os corpos, ricocheteando nas partes sólidas dos mesmos e ainda que os corpos são transparentes quando têm poros grandes.

⁸⁶ Esta relação entre cores e sons é preocupação visível ainda contemporaneamente. Temos o exemplo de Kandinsky (1866-1944) na sua obra *Do Espiritual Na Arte*, escrito de 1910. Neste contexto, o pintor relaciona o azul claro com o som de uma flauta, o azul escuro com o som de um violoncelo, o azul ainda mais escuro com o som do contrabaixo, o verde absoluto com o som do violino, o vermelho com o som da tuba e do clarim, o amarelo mais claro com o som da trompeta, o violeta com o som da flauta de cana, o preto com a pausa musical, o branco com os momentos de silêncio, entre outros.

natural do qual somos um pequeno fragmento de ser. Somos pintores, na medida em que imprimimos na nossa interioridade anímica-corpórea aquilo que nos aconteceu, por exemplo, num instante nunca estacionário, tentando sintetizar, nessa matéria anímica, um conteúdo perceptivo caracterizado pela simultaneidade. Neste sentido, a nossa tarefa é similar à do pintor que usa o seu pincel para tentar fixar, mas nunca fixando, porque imitador da natureza, o que nos tocou sensivelmente, sofrendo sempre um retardamento ou uma certa mediatez que começa quando somos afectados e nos tornamos atentos a algo, e acaba quando passamos à sua expressão. Apesar deste retardamento que nos aproxima da função do pintor, o caminho do nosso corpo para a nossa alma-pintora é mais rápido do que aquele que vai do olhar do pintor para a vivificação, pelos traços e pelas cores, da tela em branco que, de seguida, se torna num pleno, numa totalidade de sentido. O artista do pictoral deverá animar o seu quadro, fazendo vibrar uma multidão de linhas e de cores que se influenciam reciprocamente e que se multiplicam em variações até ao infinito, como acontece quando a alma se tingem com a simultaneidade de percepções que experimenta, fazendo vibrar até ao infinito as cordas vibrantes e as melodias próprias da sua identidade organizativa.

Concluindo, esta segunda alegoria prova a autonomia da alma relativamente à linguagem conceptual, discursiva e científica e a sua afinidade maior com a linguagem artística, visto que as suas sensações percebidas e as suas afeições consciencializadas provêm sempre dos sentidos, estão “depositadas” no sensível-corpóreo e são, mais claramente, esclarecidas com sons, pausas, ritmos, notas e gestos que se permutam em cores, traços, linhas, antes de originarem a linguagem abstracta e fixista que esquece este quadro vivo e o timbre peculiar da alma, excluindo deste panorama de mumificação aquilo que está em devir constante, a linguagem poética, também ela feita de palavras, com significantes, significados e referentes outros, parentes do sentimento próprio de cada homem-poeta. Todavia, Diderot argumenta a favor da cooperação de todas as faculdades humanas, tanto na pintura primacial da nossa tela anímica incarnada, como na criação de toda e qualquer obra de arte. Deste modo, os sentidos sentem, a imaginação vê as formas artísticas e não cognitivas enquanto olho vital interior, a alma comove-se e se move-se a partir das afeições e das paixões e finalmente o entendimento concebe, o que concede à Arte, ao conhecimento a si aliado e à sua linguagem a configuração integral do homem.

a) Feuerbach e Diderot – Uma Ontologia *Senciente do Ser Humano*

Na sua obra *Princípios da Filosofia do Futuro* de 1842, Feuerbach empreende uma viagem reflexiva aos cânones da filosofia oitocentista, influenciada, sobretudo, pelo pensamento hegeliano. Defende, contrariamente a Hegel, que o real efectivo é o real enquanto objecto dos sentidos. Assim sendo, um objecto só se torna um objecto autêntico quando age sobre o sujeito/paciente – e, ao mesmo tempo, quando a actividade do sujeito/agente encontra na actividade de outro ser (outro eu) o seu limite, uma espécie de resistência, à auto-actividade. Deste modo, verdade, realidade e sensibilidade são termos sinónimos para Feuerbach, percepcionando o ser verdadeiro como o ser dado sensivelmente. Não é do âmbito da sua ontologia o ser simplesmente pensável em que o sujeito que pensa e o objecto pensado coincidem na representação do segundo.

Como podemos inferir, o conceito feuerbachiano de objecto revela originariamente o conceito de um outro eu, na medida em que supõe a mediatização do conceito do tu, do eu objectivo. A esse propósito, diz-nos o autor o seguinte: “[...] só quando o meu eu se metamorfoseou num tu, quando padeço, é que surge a representação de uma actividade que *existe fora de mim*, isto é, da objectividade. Mas é só pelos sentidos que o eu é não-eu.”⁸⁷

Para Feuerbach, a antiga filosofia abstracta (a filosofia cartesiana, por exemplo) não conseguiu resolver o mistério da acção recíproca, porque as substâncias que deveriam agir umas sobre as outras, como o corpo e a alma, eram consideradas individualidades necessariamente distintas, desligadas e abstraídas da sensibilidade, logo puros seres do entendimento sem qualquer relação ou conexão. Esta filosofia racionalizante esqueceu, de facto, o ser para outro, o tu, e valorizou, o ser para si completamente isolado, descurando consecutivamente a sensibilidade em prol do entendimento. A sua proposta filosófica, ou filosofia do futuro, proclama que a solução para a riqueza do homem esteja nesta sensibilidade unitiva e religadora, criadora de conexões necessárias entre seres na dialéctica entre eu-tu, entre sujeito-objecto e não entre conceitos, através do pensamento separatista e abstracto. De facto, só os seres sensíveis, pleonasticamente, pelo exercício da sua sensibilidade agem uns sobre os outros, padecendo e suscitando padecimento. Só entendido enquanto sensível, o sujeito, ao mesmo tempo objecto, pode encarar-se como um eu para si e, simultaneamente, como um tu para outrem. O autor reitera, deste modo, a sua visão sobre esta temática: “O entendimento abstracto, porém, isola este ser-para-si

⁸⁷ Ludwig Feuerbach, *Princípios da Filosofia do Futuro*, Lisboa, ed. 70, 1981, p. 79, § 32.

como substância, átomo, eu, Deus – por conseguinte, só pode conectar *arbitrariamente* o ser para outro; com efeito, a necessidade de tal conexão é apenas a sensibilidade, da qual porém ele abstrai. O que eu penso sem a sensibilidade penso-o sem e fora de toda a conexão. Como posso, então, pensar ao mesmo tempo o inconexo como algo de conexo?”⁸⁸

De facto, Feuerbach afirma que a noção de ser da filosofia do futuro implica a não identificação entre ser e pensar, mas a excedência do primeiro relativamente ao segundo termo, exigindo que à expressão “*seres não só pensantes*”⁸⁹ se adicione a preciosidade da sensibilidade que, como vimos, é realidade, vida e verdade, acrescentando-lhe o seguinte atributo: “*realmente existentes* – por conseguinte, *o ser enquanto objecto do ser* – como objecto de si mesmo”⁹⁰. Neste sentido, só o ser como objecto do ser merece o nome de ser, sendo este o ser sensível, dado pelos sentidos, pela sensação, pela intuição, pelo amor que é paixão, padecimento e sofrimento. Sendo a paixão o critério da existência, só existe o que é, real ou possível, objecto da paixão. Assim, se distingue o ser do não-ser: “O ser é, por conseguinte, um *segredo* da intuição, da sensação, do amor”⁹¹.

A nova filosofia feuerbachiana afasta de si a indistinção estimulada pelo pensar abstracto que, desprovido de sensação e de paixão, suprime a diferença entre ser e não-ser. Esta diferença é uma realidade para a filosofia deste narrador do amor. O amor significa, pois, percepcionar esta diferença, pois exige a existência do ser, do objecto: “A quem nada ama – seja qual for o objecto – é de todo indiferente se ele existe ou não. Mas assim como unicamente pelo amor, pelo sentimento em geral, me é dado o ser na sua distinção do não-ser, assim também só por meio dele me é dado um *objecto* como distinto de mim”⁹².

A dor do amor nasce da identificação subjectiva-objectiva, da identificação sujeito-objecto. Nasce do facto de não existir, fora do sujeito e da sua representação, o outro eu, ou qualquer objecto, como presenciámos no caso da cegueira idealista de Berkeley.

Para inverter idealismos, há que restabelecer a verdadeira relação e conexão que pressupõe a negação da identificação entre subjectivo e objectivo, identificação criadora da dor do amor. Feuerbach explicita esta dor do amor com o exemplo da dor da fome. A

⁸⁸ L. Feuerbach, *idem*, p. 80, § 32.

⁸⁹ L. Feuerbach, *idem*, p. 80, § 33.

⁹⁰ L. Feuerbach, *id.*, *ibidem*.

⁹¹ L. Feuerbach, *id.*, *ibidem*.

⁹² L. Feuerbach, *idem*, p.81, § 33.

dor da fome consiste em nada de objectivo existir no estômago, daí que este seja para si mesmo o seu próprio objecto, pois as suas paredes vazias friccionam-se uma à outra, devido à inexistência de alimento. Conclui, pois, que só com a reforma da filosofia se poderá atribuir um estatuto ontológico à sensibilidade, aos sentidos e aos sentimentos, muito além de um papel meramente significante ou insignificante na filosofia do conhecimento. Neste contexto, o amor torna-se a única prova ontológica da existência de um objecto fora da razão, da “cabeça” humana, com existência efectiva: “Só existe aquilo cujo *ser* te proporciona *alegria*, e cujo *não-ser* te causa *dor*. A diferença entre objecto e sujeito, entre ser e não-ser, é uma diferença que tanto causa alegria como dor”⁹³. Consequentemente, Feuerbach defende que a nova filosofia eleva o coração ao entendimento que se debruça sobre seres ou objectos reais e sensíveis e não sobre seres abstractos, metafísicos ou teológicos: “A nova filosofia, relativamente à sua base, nada mais é do que *a essência do sentimento elevada à consciência* – afirma apenas na e com a razão o que cada homem – o homem real – reconhece no coração.”⁹⁴

Com Feuerbach, é criado um novo critério de ser, de verdade e de realidade efectiva que, como vimos, é o amor: o amar e ser amado, o afectar e ser afectado. Deste modo, só é alguma coisa existente quem algo ama, quem, na sua indigência, padece e causa padecimento. Afasta-se, mais uma vez, o critério da filosofia especulativa que assentava na identificação entre ser e pensar. O ser e o sentir aproximam-se: “se a antiga filosofia dizia: *o que não é pensado não existe*, então, pelo contrário, a filosofia nova diz: o que não é amado, *o que não se pode amar não existe*.”⁹⁵ Sendo o nada ser e o nada amar termos idênticos, também se poderá afirmar que alguém tanto mais é quanto mais ama.

Depreende-se que Feuerbach sublinha a importância do corpo e a identidade corpo-eu. O corpo, na sua totalidade, constitui a essência do eu, pensando o filósofo reformista, diferentemente do “antigo” filósofo, sempre em plena consonância e paz com os sentidos, destruindo as cisões clássicas ao espiritualizar a sensibilidade e ao tornar sensível o espírito. Pelo corpo, o sujeito que é objecto torna-se um ser real, um ser sensível que age sobre o objecto e é afectado pela relação com o tu, tornando-se a nova filosofia verdadeiramente sensível. Mais uma vez, fomenta a reabilitação ontológica da sensibilidade, através da afirmação do corpo, fundamento da mesma: “O filósofo antigo pensava, pois, numa *contradição e conflito incessantes com os sentidos* para impedir as

⁹³ L. Feuerbach, *id, ibidem*.

⁹⁴ L. Feuerbach, *idem*, p. 81, § 34.

⁹⁵ L. Feuerbach, *idem*, p. 82, § 35.

representações sensíveis de manchar os conceitos abstractos; pelo contrário, o filósofo novo pensa *em consonância e paz com os sentidos*.”⁹⁶

Nesta viagem feuerbachiana ao mundo humano, o seu “sujeito” é retratado como possuindo uma essência tripartida. Ele é razão, vontade e coração ou sentimento. É, pois, um ser sensível que sente, ama, sofre e pensa, é passividade e actividade. Não é apenas sujeito ou consciência de si, mas também objecto, eu e outro, eu para outrem e, necessariamente, um corpo para outro corpo. É um ser em carência que existe efectivamente na aflição, no sofrimento e no amor, que deseja e necessita. Feuerbach defende que: “Um ser sem indigência é um ser sem fundamento. Só merece existir o que pode sofrer. Só o ser doloroso é um ser divino. Um ser sem afecção é um ser sem ser”⁹⁷. Como podemos constatar, o homem é um ser de afecção, logo é o ser doloroso e alegre da sensibilidade cuja essência é actualizada na relação eu-tu, no seio da comunidade do homem plural enquanto género e não na esfera particular. O homem infinitiza-se e humaniza-se na relação com o tu e não na solidão do seu eu singular. Neste sentido, a felicidade humana só poderá surgir se o princípio de felicidade do eu estiver em articulação com o princípio de felicidade do outro, porque nenhum homem consegue satisfazer o seu desejo de felicidade sozinho. Deste modo, a felicidade humana é uma felicidade partilhada, solidária e intersubjectiva, na medida em que cada homem só conseguirá ser feliz se participar na felicidade do outro e se harmonizar o seu direito a ser feliz com o dever de atender e corresponder à felicidade do outro. Assim, sem amor, força unitiva, sem coração, sua morada, esvaziar-se-ia o sentido e a razão de ser da comunidade humana. Este vínculo amoroso que une os singulares-plurais é, sem dúvida, o reflexo daquilo que de mais divino existe na essência humana. No entanto, Feuerbach não reduz esta força unitiva à simples fusão/identificação do eu-tu, mas concebe-a como um movimento de expansão, crescimento ou de procura de completude e de multiplicação, porque o ritmo do amor é quaternário: eu para mim e tu para outros, tu e, ao mesmo tempo, eu para si próprio.

A essência humana compreender-se-á, segundo o autor, se forem derrubadas as dicotomias ou dualismos tradicionais que separam o homem de si mesmo. A viagem elucidante em torno do homem torna-se-á realizável, a partir de um princípio religador, unitivo e desfragmentador do ser humano. Parece-nos que este foi, também, o projecto

⁹⁶ L. Feuerbach, *idem*, p. 82, § 36.

⁹⁷ L. Feuerbach, *Teses Provisórias para a Reforma da Filosofia, in Princípios da Filosofia do Futuro*, p. 27.

orientador da filosofia diderotiana, mas desenhado através de traços menos visíveis e sistematizados.

Feuerbach sistematiza a sua viagem reflexiva conciliadora-amorosa do humano na obra *Contra o Dualismo de Corpo e Alma, de Carne e Espírito*, datada de 1846.

O ser humano fraccionado, distanciado de si mesmo, da sua essência, considera-se desmembrado, porque uma das dicotomias que tem presente quando se olha a si mesmo, é a que resulta da separação alienante entre Fisiologia e Psicologia. A primeira considera o homem como ser para outrem, como corpo e objecto-sentidos externos-que se realiza no espaço; a segunda considera o homem como ser para si, como alma, espírito em que sujeito e objecto são idênticos-sentido interno-desenrolando-se numa temporalidade.

Para Feuerbach, esta divisão assenta numa dupla ilusão: o homem vivente não se pode abstrair do seu corpo e entendê-lo como um simples objecto que se distingue de si mesmo, assumindo-se, assim, como consciência que se distingue do primeiro e que possibilita esta distinção. De facto, o homem não é corpo isolado da consciência, nem consciência desligada do corpo. Só a morte possibilita a cisão homem-corpo, porque só ela traz consigo a possibilidade de transformar o organismo interno em objecto exterior, palpável e visível. Deste modo, a dicotomia supracitada baseia-se na transformação da vida humana numa pseudo-antecipação da morte. O homem que vive abstraindo-se do corpo, no fundo mata-o, matando-se a si mesmo, visto que a morte do corpo comporta a morte do homem-consciência, espírito. Feuerbach sustenta que a própria alma não é imaterial ou incorpórea, mas incarnada, como podemos compreender no seguinte exemplo: “Por que razão somos tantas vezes obrigados a carregar connosco pensamentos, anos e anos a fio, antes que eles se nos tornem claros e distintos? Porque também os pensamentos estão sujeitos a um desenvolvimento orgânico, porque também os pensamentos têm de amadurecer, de se temporalizar, tal como os frutos no campo e as crianças no ventre materno.”⁹⁸

O autor considera que os pensamentos são perpassados por um processo vital ou orgânico análogo ao do corpo: nascem, crescem, amadurecem e morrem. Para além disso, os pensamentos não são entidades transcendentais ao corpo, nascendo do convívio com ele, relatando aquilo que assoma ao cérebro – encarado como objecto pela Psicologia – e que está estreitamente relacionado com todo o tipo de condições sofridas, patológicas, nascidas do facto de o homem ser *pathos*, paixão e sofrimento,

⁹⁸ L. Feuerbach, *Contra o Dualismo de Corpo e Alma, de Carne e Espírito*, in *Filosofia da Sensibilidade – Escritos (1839-1846)*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005. p. 188.

receptividade, mas também actividade afectivas, possibilitadas por um corpo determinado que permite sentir e, ao mesmo tempo, pensar. Diz-nos Feuerbach: “O sentimento de mim mesmo é sempre de um eu determinado, de um estado determinado do meu ser ou essência; nunca tenho um sentimento de mim isolado, abstracto, nunca tenho o sentimento de mim como o de um ser imaterial, distinto do corpo, de um ser simples ou de um eu simples; nunca pensei sem cabeça, nunca senti sem coração; é apenas na reflexão sobre mim que separo os pensamentos da cabeça, as sensações do coração, hipostasiando-os por si mesmos num sujeito ou ser distinto do corpo, que pensa, que sente, que quer.”⁹⁹

Constatamos que, para o autor, o sentimento de si, do eu do ser humano, que se refere à alma da Psicologia, pressupõe um cérebro animado e uma alma determinada e aliada a um corpo concreto: “Quando era criança, pensava e sentia também como uma criança, mas desde que sou homem, penso e sinto também como um homem, isto é, no meu corpo infantil tinha também um espírito e sentir infantis, mas no meu corpo de homem tenho agora um espírito e sentir de homem. Tão pouco sou ainda o mesmo segundo o espírito quanto sou o mesmo segundo o meu corpo; com a alteração do meu corpo, também o meu eu, a minha consciência se transformou. O que outrora admirava, faz-me sorrir; o que outrora me entusiasmava, causa-me agora repugnância, o que outrora amava e se identificava tanto comigo mesmo que não podia sequer pensar-me sem isso, desapareceu agora inteiramente do meu coração. É certo que o meu ser fundamental não se alterou, mas será que se alterou também o ser fundamental, o tipo, a estrutura, a constituição, a forma, numa palavra, a individualidade do meu corpo? Será então a identidade da minha essência distinta e independente da identidade do meu corpo? Não; eu sou o mesmo unicamente no mesmo corpo.”¹⁰⁰

Não existe alma imutável, imaterial, simples e incorpórea, nem corpo vivo composto, divisível e simples objecto de anatomia. Com Feuerbach, o corpo adquire dignidade - o corpo é uma unidade orgânica, princípio da representação e da sensação – e o estatuto de sujeito, pois a essência do homem é corporeidade e espiritualidade entrelaçadas. Só a morte transforma o corpo em cadáver, objecto composto e divisível, sendo esta a última exteriorização da vida consumada que é, essencialmente, caminho do interior para o exterior, das profundezas para a superfície, e nunca o caminho inverso que, por exemplo, a ciência, de natureza analítica, exalta, porque procura o segredo essencial das coisas

⁹⁹ L. Feuerbach, *idem*, p. 189.

¹⁰⁰ L. Feuerbach, *idem*, p. 190.

para além dos sentidos. Feuerbach contra-argumenta, corroborando que só os sentidos e a sensibilidade desvelam estes segredos essenciais, porque os exteriorizam, tal como a vida.

O autor concilia, assim, o homem consigo mesmo e supera a dicotomia explicitada ao reabilitar ontologicamente a sensibilidade, a sensação, o corpo, a carne sem as opor ao pensamento, à consciência, à representação, à alma ou ao espírito. De facto, estas categorias completam-se, constituindo o homem integral.

Como vemos, o corpo “redefinido” por Feuerbach confere existência ao homem, pois quem não é sensivelmente, sujeito e objecto, deixa de ser. É curioso salientar como o filósofo resolve o dualismo entre carne e espírito no interior da própria sensibilidade que é realidade e hino à vida, bem como no íntimo da própria humanidade. Fá-lo ao predicar os olhos e ouvidos como “órgãos” desinteressados, representantes da cabeça, do espírito, logo “naturalmente” idealistas; enquanto o tacto, o olfacto e o paladar caracteristicamente interessados representam o ventre, a carne, sendo inequivocamente materialistas. Deste modo, é no plano da sensibilidade que o homem se reencontra consigo mesmo e se aproxima, ao mesmo tempo que se distancia, dos animais: é o ser mais sensível e sensitivo do mundo, dotado de uma sensibilidade ilimitada, universal, absoluta, espiritualizada e não condicionada aos fins mais inferiores da vida – satisfação das necessidades vitais básicas – que se contrapõe àquela que reina no mundo animal, em que, por exemplo, cada classe de animais desenvolve um sentido determinado, mas não consegue desenvolver de forma completa todos os sentidos. É o caso da águia que tem a visão desenvolvida nas frequências mais altas, o que lhe permite ver com maior detalhe as presas em movimento. A toda esta temática, o autor acresce que: “Só por isto o homem é *homem*, porque não é um sensualista limitado como o animal, mas um sensualista absoluto, porque objecto dos seus sentidos, das suas sensações, não é este ou aquele sensível, mas todo o sensível, o mundo, o infinito, e objecto puramente por si mesmo, quer dizer, em função do prazer estético.”¹⁰¹

No que diz respeito à humanidade, ela é constituída por seres singulares contrastantes que possibilitam a pluralidade. Os homens simbolizam o espírito e a cabeça, visto que o seu ventre é reentrante - não é exteriorização da vida – e as mulheres são a carne, o ventre criador da vida: o seu ventre é proeminente, configurando a essência da vida que é exteriorização. Feuerbach defende assim que: “[...] A mulher representa a carne, o

¹⁰¹ L. Feuerbach, *idem*, pp. 200-201.

homem o espírito, isto é, o homem é a cabeça, a mulher o ventre da Humanidade. No homem, o ventre é reentrante, na mulher proeminente – o ventre feminino é anatomicamente mais desenvolvido, mais perfeito que o masculino no homem – o ventre tem um significado subordinado, apenas teleológico, na mulher ao mesmo tempo um significado autónomo, estético; no homem é somente um edifício de restauração, mas na mulher eleva-se ao templo do amor”¹⁰². Consequentemente, mais uma vez, o autor reitera que a existência do homem se deve à natureza sensível, à sensibilidade e não à razão ou à espiritualidade, à cabeça enclausuradas em si mesmas. Deste enclausuramento nascem livros e não múltiplos seres humanos. O autor refere ainda o seguinte: “Se a razão, se o espírito, fosse o senhor do mundo, existiria no máximo um único par de seres humanos, pois a razão pode satisfazer o seu impulso de conhecimento com um par de indivíduos, ou melhor – pois o par existe apenas em função do acasalamento, da multiplicação – apenas existiria o homem *in abstracto*, o homem-conceito desprovido de sexo, mas não existiriam seres humanos no plural. Pluralidade é sensibilidade. [...] É por isso uma sorte para todos nós que o homem tenha, além de um impulso para a unidade, também um impulso para a multiplicação, além de um impulso para o conhecimento também o impulso sexual. [...] Muito bem; só que com a cabeça não produzis crianças, portanto tendes também de concluir consequentemente, e por analogia com a essência pensada pela vossa cabeça, que o ser que se limita precisamente a exprimir a essência desta vossa cabeça também não pode fazer seres humanos, seres de carne e osso [...]”¹⁰³

O homem não deve também a felicidade à razão, que se separa dos sentidos. A fonte de toda a felicidade, intersubjectiva e solidária, e da alegria humanas são os sentidos. O prazer dos sentidos exterioriza e potencia a excelência do próprio homem-vida: torna-o melhor física, moral e teoreticamente. O autor acrescenta que: “A renúncia, a resignação, a ‘autonegação’, a abstracção tornam o homem sombrio, enfadado, sórdido, lascivo, receoso, mesquinho, invejoso, pérfido, maligno, mas o prazer dos sentidos torna-o risonho, corajoso, nobre, aberto, comunicativo, participativo, livre, bom. Todos os homens são bons na alegria, maus na tristeza; mas a fonte da tristeza é justamente, seja voluntária ou involuntariamente, a abstracção dos sentidos.”¹⁰⁴ Aceita-se, pois, que o homem negador da vida e de si mesmo foi o criador das dicotomias que o subtraem na sua essência.

¹⁰² L. Feuerbach, *idem*, p. 199.

¹⁰³ L. Feuerbach, *idem*, pp. 201-202.

¹⁰⁴ L. Feuerbach, *idem*, p. 201.

Resta-nos aprofundar o papel desempenhado pelo espírito na relação que estabelece com os sentidos no desenrolar temporal e espacial da existência humana. Segundo Feuerbach, o espírito não é nenhum sensível determinado, visto que, desta maneira, seria incapaz de realizar a sua função unificadora de todo o sensível. Ele apreende, reúne, classifica e distingue os dados provenientes da sensibilidade que está na superfície da pele, do corpo, sem se limitar a nenhuma espécie ou domínio restrito e particular, como acontece nos vários sentidos que apenas são universais e ilimitados no seu horizonte: a visão é ilimitada na sua função de ver, o paladar no seu acto específico de saborear, aplicando-se o mesmo aos demais sentidos. O espírito é universal e não particular. Pelo espírito o homem universaliza e pelos sentidos, particulariza – a linguagem da sensibilidade é plural em número – o real dado na sensação, que é produto de um encantamento duplamente subjectivo e objectivo. Diz-nos o autor a este propósito: “As plantas no plural devo-as aos sentidos, a planta no singular ao espírito.”¹⁰⁵

Concluindo, o autor considera que o espírito é a unidade de todos os sentidos, o representante do mundo, do universo, sendo o somatório de todas as realidades, enquanto os sentidos são apenas o somatório de realidades parcelares e determinadas.

Em Diderot, encontra-se a defesa de algumas ideias idênticas. O filósofo setecentista releva que a razão é uma espécie de sentido universal, sendo a consciência a unidade total dos sentidos e cada sentido a consciência especializada, incompleta, instantânea e isolada, como veremos no capítulo seguinte. Salienta ainda que, sem a participação do homem total, não é possível religar o homem ao próprio homem e ao real, na medida em que a abstracção da razão relativamente à sensibilidade transforma-a numa alma virtual, sem conteúdo: esta não pensa, muito menos sinteticamente, sem a presença da corporeidade. Diderot exprime translucidamente esta evidência, na obra *Elementos de Fisiologia*, escrito de 1778, do modo que se segue: “A alma, se este recurso existe, é muito subalterno. O seu poder é menor do que o poder da dor, do prazer, das paixões, do vinho, do meimendo negro, do cogumelo furioso da família da morélia, da noz da índia.”¹⁰⁶ O que pode a alma na febre e no êxtase?

Qualquer ideia que se tenha dela, é necessariamente de um ser móvel, extenso, sensível e composto. Ela cansa-se como o corpo, repousa como o corpo, perde a sua autoridade sobre o corpo, como o corpo perde a sua perante ela.

¹⁰⁵ L. Feuerbach, *idem*, p. 204.

¹⁰⁶ Diderot dá exemplos de algumas plantas tóxicas que alteram o regular funcionamento psicofisiológico, apoiando-se em Jean-Paul Marat e no seu escrito *Do Homem*. Desta forma combate a noção tradicional de alma incorpórea, inextensa e simples ou não compósita.

Não se tem consciência do princípio da razão ou da alma senão como se tem consciência da sua existência, da existência do seu pé, da sua mão, do frio, do quente, da dor, do prazer, faça-se abstracção de todas estas qualidades, e não há mais alma.

Será que a alma é alegre, triste, colérica, terna, dissimulada, voluptuosa? Ela nada é sem o corpo; Desconfio que nada se explica sem o corpo.”¹⁰⁷

Como vemos, tanto Diderot como Feuerbach exaltaram o homem sem o aprisionar em dicotomias ou dualismos inventados pelo puro pensamento, narrando as correntes que esmagavam a dignidade e a excelência da humanidade na circunstância temporal diversa em que viveram, tendo em comum este esforço denunciador de cisões ilusoriamente fundadas.

De seguida, apresentaremos o quadro de um outro modo de aprisionamento e empobrecimento da essência humana centrado na oposição entre o artificial/social e o natural, que se estrutura com base nos contrários antropológicos já referidos e dissipados pelos dois autores: a alma e o corpo, o espírito e a carne. Esta díade é apresentada, por exemplo, na obra diderotiana *A Religiosa*, escrita em 1760.

Diderot, nesta obra, recria a experiência conventual da sua época com o intuito de mostrar que as regras monásticas de natureza convencional ou artificial condenam o decurso natural-vital do ser humano. Apresenta como personagem principal uma noviça, Susanne de Simonin, símbolo da força unitiva da sensibilidade universal, que se tornou religiosa por imposição social da mãe, devido ao facto de ser filha de uma infidelidade conjugal. A história da sua alma e corpo revela-nos todos os esforços realizados pela jovem para abandonar o convento e para suportar uma vida insonora e desbotada ou descolorida, tendo como baixo-contínuo manifesto a preservação de um direito inalienável e universal a todo o ser humano: a liberdade individual.

Ao longo da obra, o autor demonstra que as regras monásticas são tão artificiais à natureza humana que têm como finalidade o esquecimento do corpo e da alma cuja

¹⁰⁷ D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1964, p. 58: “L’ame, si ce ressort existe, est très subalterne. Sa puissance est moindre, que celle de la douleur, du plaisir, des passions, du vin, de la jusquiame de la morille furieuse, de la noix d’inde. Que peut l’ame dans la fièvre et dans l’ivresse?

Quelqu’idée qu’on en ait, c’est nécessairement un être mobile, étendu, sensible et composé. Il se fatigue comme le corps, il se repose comme le corps, il perd son autorité sur le corps, comme le corps perd la sienne sur lui.

On n’a la conscience du principe de la raison, ou de l’âme, que comme on a la conscience de son existence, de l’existence de son pied, de sa main, du froid, du chaud, de la douleur, du plaisir, faites abstraction de toutes ces qualités, et plus d’âme.

Est-ce que l’âme est gaie, triste, colere, tendre, dissimulée, voluptueuse? Elle n’est rien sans le corps; Je defie qu’on explique rien sans le corps.”

associação pressupõe um uníssono não duplicável, bem como dos seus ensinamentos sempre pautados pela natureza e pela sociedade que deixa expandir a energia própria de cada ser individuado no seu corpo e na sua alma. As regras monásticas repelem a individualidade e exigem a duplicação de ideias, de comportamentos, de almas que, distorcidamente, vêem como bússola única orientadora desta vida terrena o Além Humano.

Mas é factual que ninguém consegue esquecer o corpo nem a alma pura, porque ambos sustentam o homem, tal como o próprio coração que a cada momento testemunha a sua presença.

A vida religiosa é retratada como uma persistente e clandestina evasão da vida, porque alimenta-se exaustivamente da actualização de orações, de penitências e de castigos corporais e sociais cujo efeito é antagónico ao esperado: potenciam cada vez mais a disposição humana para escutar a consciência de si como corporeidade afectiva e efectiva e não como puro “espectro” espiritual, como refere a protagonista: “Nesse instante, estendi-lhe os braços. As suas companheiras agarraram-nos. Romperam-me o véu; despiram-me sem pudor. Encontraram, junto ao meu peito, um pequeno retrato da minha antiga superiora, tiraram-mo; supliquei que me deixassem beijá-lo pela última vez; recusaram-me [...].

Invocava o Céu, atirava-me ao chão, e arrastavam-me. Quando cheguei ao fundo das escadas, tinha os pés em sangue e as pernas magoadas; o meu estado era tal que uma alma de bronze se comoveria. Entretanto, com uma grande chave, abriram a porta de um calabouço subterrâneo, negro, para onde me atiraram [...]. O meu primeiro ímpeto foi o de me matar; levei as mãos à garganta; [...] batia com a cabeça nas paredes; fiquei coberta de sangue; procurava destruir-me até ao momento em que perdesse todas as minhas forças. Ali passei três dias; [...] É o efeito momentâneo destes abalos violentos que mostram quanta é a força da natureza nas pessoas mais novas; recompus-me em pouco tempo [...].”¹⁰⁸

¹⁰⁸ D. Diderot, *La Religieuse*, Paris, ed. Garnier-Flammarion, 1998, pp. 82-84: “Et à l’instant je lui tendis les bras. Ses compagnes s’en saisirent. On m’arracha mon voile; on me dépouilla sans pudeur. On trouva sur mon sein un petit portrait de mon ancienne supérieure; on s’en saisit; je suppliai qu’on me permit de le baiser encore une fois; on me refusa. [...] J’invoquais le ciel, j’étais à terre, et l’on me traînait. Quand j’arrivai au bas des escaliers, j’avais les pieds ensanglantés et les jambs meurtries; j’étais dans un état à toucher des âmes de bronze. Cependant l’on ouvrit avec des grosses clefs la porte d’un petit lieu souterrain, obscur, où l’on me jeta [...]. Mon premier mouvement fut de me détruire; je portai mes mains à ma gorge; [...] je me mis en sang; je cherchai à me détruire jusqu’à ce que les forces me manquassent. C’est là que j’ai passé trois jours; [...] C’est l’effet momentané de ces secousses violentes qui montrent combien la nature a de force dans les jeunes personnes. Je revins en très peu de temps [...].”

Diderot prova, assim que, nas situações-limite da condição finita humana, tais como a fome, a sede, o frio, a doença ou o isolamento, não é a invocação estereotipada do Céu, mas sim a interpelação do corpo, da alma e do coração que salvam o homem do Abismo vital, fruto da criatividade humana que sentiu haver Vazios por inventar e por esse motivo ergueu o edifício religioso, que nega muitos dos atributos *sentintes* do seu criador. Reflectamos, a este propósito, sobre um episódio em que se perspectiva o celibato exigido a um jovem capelão como um obstáculo contra a vida, a sensibilidade, a natureza, presente na obra diderotiana, *Suplemento à Viagem de Bougainville*, publicada pela primeira vez no final de 1773. O episódio traduz a contradição estruturante desta regra religiosa, naquele lugar paradisíaco que o autor usa para “destacar” os erros da vida dita civilizada.¹⁰⁹ Taihiti serve de contraponto para fazer um diagnóstico e um prognóstico da vida gerada pelo filho de Prometeu que ama o progresso, a superficialidade do luxo entre outros vícios sociais. Assim, ao capelão é oferecida por *Orou*, figura destacada na ilha e intérprete da natureza, uma mulher da sua família que poderia ser a sua esposa ou uma das filhas, para ritualizar a hospitalidade taitiana, numa comunidade onde os corpos desnudados contrastavam com o hábito preto eclesiástico, sinal da vida recta e asfixiante da natureza humana, que cobre de luto o corpo e o prazer sexual fecundo e multiplicativo.¹¹⁰ Neste momento, assiste-se ao contraste entre o corpo despido, caracterizante da inocência natural e nua de preconceitos acerca da sexualidade e do próprio corpo, e o corpo vestido que evidencia as vestes adornadas de preconceitos morais que encobrem e menosprezam estas verdades humanas. Um outro contraste se pode implicitamente pedir emprestado à Pintura: o claro que associamos a esta miniatura humana do Paraíso sobrenaturalmente pensado, mas não perdido e geograficamente situado¹¹¹, pintado com as cores da luz, da vida e da alegria, e o escuro que associamos a

¹⁰⁹ Diderot assume uma atitude mediadora entre Voltaire, o exaltador do luxo e da civilização, e Rousseau, visto que a ideia de regresso completo à natureza se lhe afigurava exagerado. O segredo da felicidade humana estaria na criação de uma boa legislação pautada pela razão e pela natureza em simultâneo. Assim, com um novo código civil e uma vida social mais ilustrada e com menos ideias feitas e cristalizadas, a convivência humana readquiriria sabedoria, simplicidade e a sua excelência ou virtude.

¹¹⁰ Para qualquer taitiano, a solidão do capelão é anti-natural e a sexualidade é uma função denotativamente natural, termo sinónimo de fecundação. É origem da maior riqueza que são os descendentes. A mulher taitiana mais admirada é aquela que mais filhos tem, independentemente da paternidade ser diferenciada e, consequentemente, aquela que não procura o prazer gratuito. O casamento e a fidelidade são entendidos como modos de iludir o mobilismo perpétuo da natureza, daí o seu carácter artificial, nascido de um acordo não universal entre os humanos.

¹¹¹ Apesar de se construir, na Europa Setecentista, um mito acerca do Tahiti como uma espécie de último Paraíso, há toda uma empiricidade que envolve esta obra: desde o capitão Louis-Antoine de Bougainville que entre 1766 e 1769 dirige uma viagem ao mundo, a pretexto da qual lavrou, em 1771, o escrito *Viagem em torno do Mundo*; passando pela apresentação feita pelo capitão supramencionado, ao *cosmos* civilizado francês, de um jovem taitiano chamado Aotouru que foi, durante quase um ano, objecto da

uma esperança sem sentido num futuro que não será, mas que implica a morte do presente e de toda uma existência colorida de prazeres com medida humana. Daí a pertinência da resposta de *Orou* perante a recusa do capelão que, inicialmente, não aceitou o costume hospitaleiro daquele povo: “Eu não sei o que é esta coisa a que chamas religião, mas não posso senão pensar mal dela, visto que ela te impede de usufruir de um prazer inocente para o qual a natureza, a soberana mãe, nos convida a todos; de dar existência a um dos teus semelhantes; de fazer um serviço que o pai, a mãe e as crianças te pedem; [...]. Eu não sei o que é esta coisa a que chamas estado; mas o teu primeiro dever é o de ser homem e de ser reconhecido.”¹¹²

Concluímos, referenciando que tanto o capelão como a religiosa experienciaram duas espécies de cárceres: a prisão do Além e a prisão do aquém. Todavia, a natureza do segundo cárcere permite uma escolha mais compassada e timbrada segundo os ditames naturais da corporeidade espiritualizada, permitindo o reencontro ainda que incompleto do homem, menos cativo, consigo mesmo e com os seus semelhantes. Assim, vemos um capelão que acaba por escutar o desejo sexual¹¹³ ancorado em si e uma religiosa que foge do convento, tentando adaptar-se a uma vida em sociedade que assegure a sua liberdade individual através do trabalho¹¹⁴. Deste modo, a religião vivida pelos homens não é

curiosidade geral que contagiou, inclusivé, o próprio Rei Luís XV; até servir de princípio inspirador do programa de educação diderotiano para a Rússia a pedido da Imperatriz Catarina II. Este plano de estudos teria como aprendizagem primacial as artes mecânicas que facilitariam o progresso medido do filho de Prometeu, a figura mítica que favoreceu o desenvolvimento das técnicas humanas e, graças às quais se tornaram férteis as terras mais ingratas, se povoaram regiões mais agrestes, se traçaram e construíram caminhos que atravessam montes ou pontes que se lançam sobre o abismo ou ainda diques que espreitam sobre a imensidão do mar ou mesmo veículos que, movidos pelo vento, desbravam os oceanos para ensinar à humanidade a fisionomia do globo que a rodeia. Mas, para além disso, o homem de amanhã deveria versar-se, com igual proporção, nas ciências e nas artes, de forma a facilitar o seu desenvolvimento intelectual, técnico, artístico e moral, emancipando-se do estudo da metafísica que, neste plano, ficaria reduzida à sua menor expressão. A Rússia setecentista seria o lugar europeu propício à edificação de um outro paraíso humano porque, partindo deste paradigma de educação, seria mais eficaz a extensão da dialéctica cultural/ artificialidade *versus* natureza/maternidade às raízes de uma vida mais humana.

¹¹² D. Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, Paris, Librairie Général Française, 1995, p. 54: “Je ne sais ce que c’est que la chose que tu appelles religion mais je ne puis qu’en penser mal, puisqu’elle t’empêche de goûter un plaisir innocent auquel nature, la souveraine maîtresse, nous invite tous; de donner l’existence à un de tes semblables; de rendre un service que le père, la mère et les enfants te demandent; [...]. Je ne sais ce que c’est que la chose que tu appelles état; mais ton premier devoir est d’être homme et d’être reconnaissant.”

¹¹³ De referir que a insatisfação natural do desejo sexual facilita a eclosão de disfunções psicossomáticas, devido ao acumular do sémen humano no corpo, facto que se torna uma das causas setecentistas para explicitar o fenómeno humano da loucura.

¹¹⁴ Diderot faz um elogio ao trabalho, visto que o homem, como vimos, é filho de Prometeu e deve actualizar esta força criadora e energética que lhe foi restituída. Prometeu, filho do titã Jápeto e da Deusa Témis, revela como qualidade principal, que já está contida no seu nome, aquele que conhece primeiro, ou seja, aquele que é astucioso. Ao ter roubado a centelha de fogo a Zeus que, por vingança, privara os seres humanos do convívio com esta força energética, deu o primeiro passo para o aparecimento do progresso e da civilização, através do desenvolvimento da técnica que significa toda e qualquer

religadora, mas separatista. Por essa razão, obriga o homem a separar-se da sua própria essencialidade, pois quando tenta matar ou esquecer o corpo mata e esquece-se a si mesmo, tornando-se um outro ser que, tanto o anfitrião taitiano como os dois filósofos que comparámos, sentiriam uma certa dificuldade em definir.

Contudo, mesmo num cenário triste e de sofrimento, são o corpo e o coração que se exteriorizam e revelam a vida à criatura indigente de rosto humano, quase sem alento, colorindo-a com uma pequena alegria ou esperança. São o corpo que sofre e que causa sofrimento, a alma que o escuta e o coração que sente, sentindo-se, os indiscutíveis salvadores humanos dos efeitos da abstracção da espiritualidade e da artificialidade social. Pelo facto de se tratar de um ser dotado de afectividade, não consegue anular, mesmo no enclausuramento de si mesmo, o desejo natural de procurar o tu, a alteridade, recuperando a lucidez espiritual, iluminada pela sensibilidade, que reconhece a sua essência como intersubjectiva e convivencial (até no último suspiro da vida, que é o instante da morte, se mostra a necessidade da alteridade: morre-se menos miseravelmente na presença do outro-corpo anímico e coração, como no caso da Madre de Moni que acabou a vida a falar e a calar lágrimas e prantos, tranquilizando e tranquilizando-se, através deste último convívio com as suas tristes religiosas).

De salientar ainda que as figuras idolatradas da vida monástica a quem Diderot chama criaturas mal organizadas ou separatistas, “mal timbradas” e quase monstruosas pela remota passionabilidade que reside no seu ser, visto que nem “alma de bronze” parecem possuir, olham o corpo humano como um objecto como tantos outros. Mas, todos os homens conhecem os segredos da sua sensibilidade e espiritualidade harmonizadas e sentem que a sua consciência e corpo são sujeitos. Repete-se o caso paradigmático da Madre de Moni, religiosa hierarquicamente reconhecida, que, segundo Susanne de Simonin, discordava com a aplicação de castigos corpóreos que não respeitavam a dignidade de cada corpo humano. Também ela sabia que o corpo nunca poderia ser objecto, nem uma coisa qualquer que se maltrata conforme o nosso desejo.

Inferimos do diálogo com estas obras diderotianas que o autor pretendia reflectir, ao mesmo tempo que convidava os leitores a questionarem, também, o sentido desta forma

transformação da natureza. Saber recriar o fogo é diferente de esperar que a Natureza, com os seus segredos, o faça aparecer. Esta etapa simboliza a grandiosidade do poder criativo humano que consegue arrasar todas as forças que impedem este crescimento humano para a liberdade. O trabalho é um reflexo deste poder criativo e desta liberdade conquistada, bem como da erosão do paradigma matemático que é substituído pelo um outro, de raiz baconiana, desenhado a partir da colaboração entre o homem de ciência e o homem de ofício ou *métier*, pois só a conjugação entre a inteligência especulativa e a inteligência prática poderia melhorar o destino prometaico humano.

viva de morte inventada pelo próprio homem. Então, o homem cria, paradoxalmente, formas de se tornar infeliz, calando o mais possível o seu corpo com alma e coração que nunca perderão a sua natureza falante, como nos testemunha Susanne de Simonin que, quando recuperava dos castigos que sofria, falava mais com e através da voz que cantava a musicalidade do seu corpo e alma magoados.

Apesar das inúmeras prisões inventadas pelo homem que deseja prender-se a si mesmo, o corpo, a alma e o coração eternamente descativos jamais deixarão de ser elementos constitutivos do ser humano que só existe com eles e por eles. Está edificada uma nova ontologia humana: uma ontologia *senciente*.

Fiquemos com as palavras do autor sobre a sonoridade e a energia humanas enfraquecidas desumanamente nos “asilos” conventuais setecentistas: “Deus, que criou o homem social, aprovará que este seja encarcerado? Deus, que o criou tão inconstante, tão frágil, poderá consentir na temeridade dos seus votos? Esses votos, contrários à inclinação geral da natureza, poderão ser alguma vez bem observados a não ser por algumas criaturas mal organizadas em cujo seio os germes das paixões estão apagados e que se colocariam por direito entre os monstros, se as nossas luzes nos permitissem conhecer tão fácil e tão bem a estrutura interna do homem como a sua forma exterior? Porventura as funções animais serão suspensas com todas essas cerimónias lúgubres que presidem ao acto de professar quando se consagra um homem ou uma mulher à vida monástica e à desventura? Ou, pelo contrário, não despertarão elas no silêncio, no constrangimento e na ociosidade, com uma violência que a gente do século desconhece, entretida nas suas distrações? [...] Onde é que a natureza, revoltada contra uma opressão para que não foi feita, quebra os obstáculos que se lhe opõem, ganha fúria, lança a economia animal numa desordem para que não há remédio? [...] Onde é que o homem, certo de que vive um instante e passa, trata as relações mais ternas deste mundo, como o viajante os objectos que encontra no caminho, sem se prender a nenhum? [...] Onde é a sede da crueldade [...]?”¹¹⁵

¹¹⁵ D. Diderot, *La Religieuse*, p. 120: “Dieu qui a créé l’homme sociable, approuve-t-il qui’il se renferme? Dieu qui l’a créé si inconstant, si fragile, peut-il autoriser la témérité de ses vœux? Ces vœux, qui heurtent la pente générale de la nature, peuvent-ils jamais être bien observés que par quelques créatures mal organisées, en qui les germes des passions sont flétris, et qu’on rangerait à bon droit parmi les monstres, si nos lumières nous permettaient de connaître aussi facilement et aussi bien la structure intérieure de l’homme que sa forme extérieure? Toutes ces cérémonies lugubres qu’on observe à la prise d’habit e à la profession, quand on consacre un homme ou une femme à la vie monastique et au malheur, suspendent-elles les fonctions animales? Au contraire ne se réveillent-elles pas dans le silence, la contrainte et l’oisiveté avec une violence inconnue aux gens du monde, qu’une foule de distractions emporte? [...] Où est-ce que la nature, révoltée d’une contrainte pour laquelle elle n’est point faite, brise les obstacles qu’on lui oppose, devient furieuse, jette l’économie animale dans un désordre auquel il n’y

3. As Metáforas da Musicalidade Corpórea

1) Propedêutica Psicofisiológica: a Metáfora da Aranha e o “Funcionamento do Sistema Nervoso”

Diderot reúne num todo vital, a humanidade tradicionalmente estilhaçada em pedaços opostos. Vai então criar um novo plano narrativo que transporte o pensamento do homem reconciliado para uma linguagem tão viva que, através do poder analógico das metáforas, penetre a quase inefável sonoridade ou musicalidade da estátua-humana enquanto todo orgânico renascido.

Para que se possa reescrever a estrutura sonora do corpo e do homem unitário, coloca-se como imperativa a necessidade de esclarecer o modo como funciona o cérebro, o *sensorium commune* diderotiano, órgão cuja actividade não subsiste por si e em si, mas que se cumpre a partir da sua solidariedade dinâmica com as fibras nervosas. Assim, a concepção antropológica diderotiana apresenta o espírito e o corpo ligados, o que pressupõe a aproximação da psicologia relativamente à fisiologia que, segundo ele, fazem parte integrante do sujeito humano, desta unidade organizada que se explica através do funcionamento do cérebro e das conexões que este órgão estabelece com os outros órgãos corporais. Esta vida relacional corroborada nos mecanismos cerebrais permite ainda que a fisiologia e a afectividade se entrecruzem a tal ponto que o autor chegue a conciliar as doenças com as paixões. De facto, ambas provocam uma manifestação física, quantificável e visível, como a alteração do ritmo pulsional do sujeito *sentinte*. Neste sentido, as paixões tornam-se, antes de mais, estados fisiológicos que se definem pelos comportamentos, representativos de atitudes físicas e psicológicas, que se despoletam nos seres humanos concretos. Por exemplo, uma mulher que fecha as portas ao prazer, revela nos seus comportamentos um desejo constante de solidão e um estado permanente de melancolia que conduz, por seu turno, à doença dos vapores. Segundo T. Bordeu, o segredo da cura ou o remédio conveniente está na transformação comportamental da paciente, através da aquisição de novos hábitos de vida mais ligados à alteridade natural: aprender a viver como uma camponesa, acostumando-se a dormir sobre a palha e a alimentar-se de pão duro.

a plus de remède? [...] Où est-ce que l'homme, ne se considérant que comme un être d'un instant et qui passe, traite les liaisons les plus douces de ce monde, comme un voyageur les objets qu'il rencontre, sans attachement? [...] Où est le séjour de la cruauté [...]?"

A inspiração artística é um outro exemplo desta correlação psicofisiológica e afectiva, visto que provoca entusiasmo e, ao mesmo tempo, o estado febril na carne do sujeito que a sente.

Diderot concebe o cérebro como o centro da actividade psicofisiológica. Trata-se de um “aparelho” ou órgão de registo que guarda todos os impulsos recebidos. Estes impulsos de origem interna ou externa denominam-se sensações. Mas a vida psicofisiológica humana não é explicável por simples sensações. Neste sentido, há que acrescentar outros elementos constitutivos a esta incompletude narrativa, como a memória, o hábito e a imaginação que intervêm na interpretação dos estímulos recebidos e na afinação dos órgãos sensoriais, ultrapassando, muitas vezes, os contributos informativos através da recriação pela ilusão. Neste aspecto¹¹⁶, o autor assemelha-se a C. Bonnet: este último também precisou o substrato orgânico dos nossos actos mentais e, simultaneamente, recorreu à combinatória e ao livre jogo das fibras nervosas para justificar a diversidade de fenómenos vitais como a sensação, a memória, a imaginação, entre outros. Segundo Belaval, as ideias de C. Bonnet demarcaram-se pela ousadia e actualidade comprovadas, como se compreende nas próximas palavras: “Estas ideias, audaciosas e singulares, merecem atenção; o cérebro humano aparece assim como uma das nossas máquinas cibernéticas modernas, e as fibras de C. Bonnet poderiam sem solicitação do seu pensamento ser assimiladas aos neurónios.”¹¹⁷

Para Diderot, o cérebro é definido como “[...] a massa mole, onde têm origem e a partir da qual se distribuem os nervos ou cordas que sentem, e que está contida na cabeça dos animais [...]”¹¹⁸ Contudo, apesar da unidade implícita no termo cérebro, a sua organização exige a pluralidade, de tal modo que se deve falar em organizações no mundo animal e até no próprio mundo humano. Por esta razão, o autor expressa esta diversidade na unidade, afirmando que: “Nada de tão diverso, de tão composto como o cérebro; não menos diversidade neste órgão do que nas fisionomias.”¹¹⁹

¹¹⁶ C. Bonnet diferencia-se de Diderot quanto ao modo como entende a evolução ou o simples desenvolvimento da natureza sem qualquer intervenção do conceito de cadeia contínua desde o mineral até ao animal. Nega, igualmente, qualquer geração, porque todos os seres atingem o seu estado de perfeição por esta evolução que exige a coexistência das partes. Ilustram-se estas ideias com os casos do desenvolvimento da borboleta e do frango.

¹¹⁷ I. Belaval, *Études sur Diderot*, p. 270: “Ces idées, audacieuses et singulières, méritent attention; le cerveau humain apparaît ainsi comme une de nos machines cybernétiques modernes, et les fibres de Bonnet pourraient sans sollicitation de sa pensée être assimilées aux neurones.”

¹¹⁸ D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, p. 78: “[...] la masse molle, d’où naissent et se repandent les nerfs ou cordes sentantes, et qui est contenue dans la tête des animaux [...]”

¹¹⁹ D. Diderot, *idem*, p. 83: “Rien de si divers, de si composé que le cerveau; pas moins de diversité dans cet organe que dans les phisionomies.”

O homem diderotiano possui um corpo integral que contém em si mesmo o cérebro, que adquire uma “fisionomia” relacional de aracnóide, porque ele é o centro unitivo corpóreo, base da convivencialidade e da comunicação entre todos os órgãos que, por serem autônomos, se comprometem, unindo-se uns aos outros através dos tecidos erguidos através da engenharia natural. Estes tecidos ou redes de fios asseguram não só esta unidade orgânica simpática, como também a defesa do nosso tesouro nervoso: o cérebro, ao qual se acrescenta, pela proximidade provada, um outro tesouro a quem damos o nome de espinal-medula ou de cordão espinal, cordão peculiar por ser o centro da actividade reflexa.

Diderot retrata-nos o cérebro, na obra *Elementos de Fisiologia*, como um órgão central que possui ligações com outros órgãos como o cerebelo, a glândula alongada e a glândula pineal. Fala de duas membranas ou meninges não irritáveis e comparáveis a dois invólucros fechados e protegidos pela derme e epiderme. À primeira chama *Pia-Mater* ou Aracnóide e à segunda *Dura-Mater*. Compreendemos que o autor só viu duas meninges quando identificou a *Pia-Mater* com a Aracnoideia. Actualmente, pelo contrário, distinguem-se três meninges ou protecções vivas no corpo natural e musical: a *Dura-Mater*, que é uma membrana fibrosa, dura, densa e externa que envolve o tesouro nervoso vital anteriormente explicado; a Aracnoideia que é uma membrana delgada e transparente que as veste, situando-se entre a *Dura-Mater* e a *Pia-Mater*, designação que significa “Mãe Piedosa” e que se atribui à membrana mais profunda que, de mais perto, as protege e toca.

Segundo Diderot, todos os elementos sólidos do corpo humano são feitos de fibras que originam feixes, implicando, obrigatoriamente, que a substância cerebral contenha fibras esbranquiçadas espalhadas por toda a sua extensão: as fibras nervosas. Por seu turno, uma fibra simples que pode ser ou não de natureza nervosa¹²⁰ resulta de um feixe de fibrilas muito finas que se assemelham a pequenos fios, como refere o autor: “A fibra simples é um feixe de fibrilas mil vezes mais delgadas do que o mais fino cabelo.”¹²¹ Contudo, a fibra é sensível e o cabelo é insensível. Ela é a matéria do tecido celular que liga e cobre de carne cada órgão. O tecido celular é o sustentáculo da linha contínua vital num momento em que ainda se desconhece o mecanismo organizativo da célula viva. Diderot identifica-o com aquilo a que chamamos, contemporaneamente, tecido

¹²⁰ Outras fibras existem como as fibras musculares. Esta classificação das fibras é da autoria de J.P. Marat e explicitada na sua obra, *De L'Homme*, datada de 1775-1776.

¹²¹ D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, p. 64: “La fibre simple est un faisceau de fibrilles mille fois plus deliées que le cheveu le plus fin.”

conjuntivo, caracterizando-o assim: “Saco muito duro, que limita os corpos cavernosos, na casca das árvores, torna-se madeira; na epiderme animal, torna-se pele, membranas, vísceras, periósseo, ossos, etc., ele tudo faz e tudo nele se transforma; é a passagem da matéria inerte à planta, à vida, ao animal, à organização.”¹²²

Nesta teia natural que anima o homem, é necessário introduzir um outro elemento orgânico que se diz no plural: os nervos – cordas tocadas e que tocam todo o corpo - são elementos dos músculos e compostos, também, por fibras. Estes são, pois, os princípios do movimento, do sentimento e da acção do homem. São uma espécie de “dedos” que sentem, nas suas extremidades, a acção dos corpos exteriores e que são constituídos pela substância medular, sem invólucro, que se distribui desde o cérebro até às diferentes partes do corpo que se torna *senciente*. Assim, sem a participação dos nervos o homem nada sentiria.

Diderot recorre à imagem do lagostim para explicar melhor o desempenho essencial destes fios ou cordões peculiares: “É um lagostim, cujos nervos são as patas, e que é diversamente afectado segundo as patas. Estas patas são diversamente organizadas, daí as suas funções diferentes. Extremidades motoras, e contrácteis.”¹²³

Mais adiante, na mesma obra, reutiliza a imagem do pólipó, inspirada em T. Bordeu, para voltar a esclarecer o funcionamento do sistema nervoso: “Todas as partes do corpo comunicam entre si, e com o cérebro, através dos nervos. Os nervos formam com o cérebro um todo semelhante à polpa e às suas raízes filamentosas. Talvez não haja um único ponto no animal que não seja afectado por alguns dos seus filetes.”¹²⁴. De facto, é através desta estrutura nervosa poliposa que se compreende o modo como se estende por todo o corpo, não só a sensibilidade, mas também o movimento vital e activo que caracteriza a singularidade de cada uma das suas partes.

Podemos inferir do pensamento diderotiano sobre a Psicofisiologia que a arquitectura nervosa do nosso corpo relembra, novamente, a biografia imagética de uma aranha que, produz por si mesma, um mundo da sua autoria, mundo formado por finos fios que se tocam e entrelaçam, intervalados por espaços vazios, configurando uma estrutura

¹²² D. Diderot, *idem*, p. 69: “Sac très dur, qui restreint les corps caveux, dans les arbres ecorce, il devient bois; dans l’animal epiderme, il devient peau, membranes, viceres, perioste, os, &. Il fait tout, et tout se resout en lui; il est le passage de la matiere inerte à la plante, à la vie, à l’animal, à l’organisation.”

¹²³ D. Diderot, *idem*, p. 87: “C’est une ecrivresse, dont les nerfs sont les pattes, et qui est diversement affectée selon les pattes. Ces pattes sont diversement organisées, de-là leurs fonctions differentes. Extremités motrices, et contractiles.”

¹²⁴ D. Diderot, *idem*, p. 89: “Toutes les parties du corps communiquent entre elles, et avec le cerveau par les nerfs. Les nerfs forment avec le cerveau un tout semblable au pulpe et à ses raciness filamenteuses. Il n’y a peut-être pas un point de l’animal qui ne soit atteint de quelques uns de ces filets.”

semi-retícula, de encruzilhada, de cruzamento, em que todos os pontos se ligam, em oposição à estrutura em árvore. Está, pois, fundamentada, a recorrência do autor a palavras como, por exemplo, aracnóide, aranha, fios e teia. Serve-se delas para ilustrar, igualmente, a formação e o desenvolvimento do homem numa obra anterior, *O Sonho de D'Alembert*, como se pode ler: “Bordeu: Aquele que não conhece o homem senão sob a forma que se nos apresenta ao nascer, não faz a menor ideia. A sua cabeça, os seus pés, as suas mãos, todos os seus membros, todas as suas vísceras, todos os seus órgãos, o seu nariz, os seus olhos, as suas orelhas, o seu coração, os seus pulmões, os seus intestinos, os seus músculos, os seus ossos, os seus nervos, as suas membranas, não são, propriamente falando, senão desenvolvimentos grosseiros de uma rede que se forma, aumenta, se estende, lança uma multiplicidade de fios imperceptíveis [...].

Mademoiselle De L'Espinasse: Onde estão os fios? Onde está colocada a aranha?

Bordeu: Os fios estão por todo o lado, não há um único ponto na superfície do vosso corpo ao qual eles não cheguem; e a aranha está aninhada numa parte da vossa cabeça que vós haveis nomeado, as meninges, a qual não se saberia quase tocar sem impressionar de torpor toda a máquina.”¹²⁵

Concluindo, no interior da metáfora enunciada por Mademoiselle De L'Espinasse, a aranha simboliza o cérebro que funciona como o ponto de referência constante de todas as impressões, constituindo a unidade de qualquer animal e ainda a sede da memória e da identidade biográfica do próprio homem. Por seu turno, os fios da teia representam uma parte sensível do animal e a totalidade da teia aponta para o conjunto dos órgãos que constituem o mundo corpóreo de cada ser individuado. No caso humano, a memória de todas as impressões forma a história de cada eu particular e esta capacidade de reter sensações reside numa parte da aranha que remete para a substância mole do cérebro. Esta é comparada a uma espécie de cera que toma e retém diferentes formas, conforme o modo como os fios são tocados e tocantes ao longo da vida de cada teia humana.

¹²⁵ D. Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, in *Oe. Ph.*, pp. 314-315: “Celui qui ne connaît l'homme que sous la forme qu'il nous présente en naissant, n'en a pas la moindre idée. Sa tête, ses pieds, ses mains, tous ses membres, tous ses viscères, tous ses organs, son nez, ses yeux, ses oreilles, son Coeur, ses poumons, ses intestines, ses muscles, ses os, ses nerfs, ses membranes, ne sont, à proprement parler, que les développements grossiers d'un réseau qui se forme, s'accroît, s'étend, jette une multitude de fils imperceptibles [...].

Mademoiselle De L'Espinasse: Où sont les fils? Où est placée l'aragnée?

Bordeu: Les fils sont partout; il n'y a pas un point à la surface de votre corps auquel ils n'aboutissent; et l'aragnée est niché dans une partie de votre tête que vous ai nommée, les meninges, à laquelle on saurait presque toucher sans frapper de torpeur toute la machine.”

Os fios são alicerces da corporeidade *senciente*. Atribuíamos musicalidade a estes fios e a abordagem renova-se: os pequenos e finos elementos fisiológicos transfiguram-se em constituintes de um instrumento musical análogo ao cravo, que se toca e é tocado através de cordas vibrantes. Deste modo, o corpo musical presentifica-se.

2) A Metáfora do Corpo Musical e das Cordas Vibrantes

Diderot comparou as fibras e os nervos que cobrem os nossos órgãos do corpo às cordas vibrantes de um cravo e o corpo, no seu conjunto, ao instrumento já referido. Presidiram à criação desta analogia razões várias, tais como o interesse setecentista francês¹²⁶ por este instrumento musical, sempre sujeito a vicissitudes e a aperfeiçoamentos acústicos; a influência da teoria de Rameau¹²⁷ que explicava o fenómeno musical como o efeito da ressonância do corpo sonoro e a teoria harmónica como representante de uma nova escala com intervalos capaz de fazer eclodir uma gama de modulações de passagem na melodia e de expandir o canto, contrariamente à teoria musical clássica, que só integrava as modulações entre os tons próximos, correspondendo a proximidade destes tons ao encadeamento dos harmónicos; e ainda a imagem antropológica que La Mettrie evocou, na obra *O Homem-Máquina*, do modo que se segue: “Assim como uma corda de Violino ou uma tecla de Cravo estremece e emite um som, as cordas do Cérebro, quando nelas embatem os raios sonoros, são excitadas de modo a emitir ou a repetir as palavras que as tinham impressionado.”¹²⁸ Acrescente-se que, segundo Chouillet¹²⁹, o nascimento e consolidação desta analogia diderotiana enfatizou-se, desde o ano de 1745, data em que o autor traduziu o texto de Shaftesbury *Ensaio sobre o Mérito e a Virtude*.

O *Ensaio* supramencionado compara as afeições ou paixões presentes na constituição animal com as cordas de um instrumento musical. Do desenvolvimento desta

¹²⁶ Foi muito importante o contributo da família Blanchet e do seu sucessor Pascal Taskin para o desenvolvimento do cravo em França. Este instrumento imitava o projecto flamengo Ruckers, mas a extensão do seu teclado foi aumentada de quatro para cinco oitavas. Contudo, a grande revolução realizada na técnica de construção do cravo ocorreu na Flandres, por volta de 1580, com o trabalho de Hans Ruckers que tornou o cravo num instrumento musical mais resistente do que o cravo italiano.

¹²⁷ Jean-Phillipe Rameau foi um importante compositor setecentista (1683-1764) que tinha como finalidade deixar a natureza, com todas as suas cores e matizes, ser expressa através de uma linguagem musical adequada.

¹²⁸ J.O. La Mettrie, *O Homem-Máquina*, p. 65.

¹²⁹ Veja-se Chouillet, *Poète de l'Énergie*, Cap.II, parte 5, *Le Clavecin-Philosophe*.

comparação, infere-se que uma forte tensão das cordas destrói a harmonia, logo é legítimo o esforço dirigido para a moderação humana relativamente às paixões sem, no entanto, as aniquilar, porque um homem sem paixões identificar-se-ia com um instrumento de cordas sem cordas, ou seja, alienado ou estranho à sua razão de ser ou essência própria e inconfundível: a de tocar e de ser tocado. Deste modo, ao longo do percurso do pensamento diderotino, assiste-se à persistência desta ideia de que parecemos instrumentos musicais ou cravos sensíveis cujas cordas estão, diferentemente, tensas e em que, sobretudo, os objectos exteriores desempenham a função de arcos que pinçam estas cordas de carne animada, produzindo, com esta relação, todos os sons possíveis, desde os mais graves aos mais agudos.

Para Diderot, o cravo musical apresenta uma composição e um funcionamento que o ligam ao homem e à sua sensibilidade impressa, visto que possui um elemento produtor de sons, as cordas vibrantes, um corpo dotado de uma caixa-de-ressonância e elementos de estímulo e de controlo. A sua musicalidade nasce quando a parte da frente das teclas é pressionada e a sua outra parte se levanta conjuntamente com o saltador, uma peça fina e rectangular que assenta sobre a extremidade final da tecla, e que projecta um plectro¹³⁰ na corda accionada, beliscando-a, facto que lhe comunica um estremecimento, fazendo-a emitir um som vibrante e descontínuo. Para além disso, esta musicalidade só se faz escutar quando existe uma caixa-de-ressonância que faz parte, neste caso, do corpo do instrumento¹³¹ e que se define como uma câmara cheia de ar que serve para reforçar a intensidade sonora, comunicando determinadas frequências e atenuando outras, de modo a possibilitar um controlo mais preciso do timbre característico do instrumento.

Com o corpo humano, a escrita musical e artificial ou inanimada do cravo é substituída pela escrita musical e natural da sensibilidade, da consciência e da memória animadas por teclas de carne ressonante que são tocadas pela natureza, pela sociedade e pelo Homem, no íntimo de si mesmo e que, de acordo com a sua unidade melódica particular, efeito de uma organização natural e social que o prefigura, produzem uma cadeia associativa de ideias como se tratasse de uma cadeia de sons, emitidos pelas cordas vibrantes do cravo. Esta actividade associativa relembra ao homem musical que a

¹³⁰ Os plectros eram fabricados com penas de corvo ou com corvo, conquanto que a maioria dos cravos modernos tivessem plectros de plástico.

¹³¹ Na maioria dos casos, a caixa-de-ressonância faz parte do corpo do instrumento como é, também, o caso do piano, criação musical divulgada a partir de cerca de 1720. Este, tal como o clavicórdio, emite som através de um martelo que bate nas cordas e as faz vibrar. Como as cordas são percutidas ou impressionadas vivamente e não são beliscadas ou pinçadas, o som emitido pelo piano é menos trémulo e mais contínuo do que o das cordas do cravo que fazem tremer as notas, reproduzindo aquilo a que se chama, em linguagem musical, um *vibrato*.

propagação do som, tal como a das ideias, se renova sempre que uma corda é pinçada e o seu estremecimento se expande a outras, ou em linguagem humana, sempre que o toque nos fios humanos condutores da sensibilidade, toque ressonante e ecoante, evoque uma ideia que se lhe associe e ainda outras que a ela estão chegadas ou afastadas. Assim, no contexto da música, a ressonância traz consigo a consonância ou harmonia e a dissonância ou desarmonia, como acontece em qualquer outra criação artística que introduz uma certa ordem numa desordem elementar. Esta última noção tão apreciada por Diderot, pode definir-se como uma ligação entre sons longínquos ou como uma desordem no sonoro contínuo normal que tem igual registo no plano humano, pois não só ligamos ideias afastadas por sentidos outros, como também a nossa biografia musical não exclui a dissonância¹³², a multiplicidade vibratória caótica e a unidade quebrada¹³³ num instável *continuum* sonoro consonante ou harmonioso¹³⁴. O *continuum* sonoro humano é esta sensibilidade idêntica à caixa-de-ressonância do cravo que, passivamente, vibra e que, activamente, faz vibrar, quando um outro *continuum* sonoro e vibrante a atinge com a sua vibração. Mais uma vez, podemos estender a aplicabilidade deste *continuum* sonoro à natureza total e até, condicionalmente pensando, ao reino inanimado da pedra, da serineta de madeira, do relógio, do instrumento musical designado cravo: trata-se, contudo, de aproveitar casos particulares, para os usar com a finalidade de facilitar a dupla reafirmação da teia contínua universal dos seres, desviada da contiguidade, cuja origem é a sensibilidade universal e do desejo escondido das Luzes que se espelha no toque significativo de Pigmalião que torna móvel ou animado aquilo que, primeiramente, pertencia ao plano imóvel ou inanimado.

Partindo desta ficção técnica e estética do cravo, Diderot propõe um novo modelo humano para a sensibilidade, para a memória e para o pensamento, desenraizado das mensagens presentes na geometria-matemática rameauniana e cartesiana de um *cogito* abstracto enquanto máquina fechada ao mundo, mas antes dirigido para a promissora química que reconta mais fielmente os fenómenos da vida em geral e do vivo consciente, em particular. De facto, não podemos esquecer que, tanto o cravo como a ligação entre as suas cordas vibrantes, reenviam para a noção de simpatia, posta em evidência quando

¹³² Conceito que descreve a vida musical e a vida humana. Acontece sempre que se unem duas ou mais notas que formam uma discordância sonora acompanhada da necessidade de a resolver numa consonância. Neste contexto a dissonância responde a uma dupla necessidade: de variedade sonora e de regresso à ordem.

¹³³ Remetemos para as noções de conflito intrapapéis (mãe-carinhosa e assertiva na educação) e interpapéis que vivenciamos todos os dias na nossa vida quotidiana (desequilíbrio entre ser mãe e ser trabalhadora).

¹³⁴ Antónimo de dissonância. Significa, em linguagem musical, a combinação harmoniosa e não desagradável de sons.

dois corpos sonoros vibram e se entrecruzam. Ao mesmo tempo, a acústica e a antropologia enriquecem-se com a verdade química-natural da simpatia vital: o músico-artista fica a saber que as cordas principais, ao serem tocadas, despertam a ressonância das cordas secundárias e o músico-homem passa a reconhecer-se como um cravo sensível capaz de sentir, de pensar e de sonhar, com a finalidade sem fim de comunicar e de exprimir artisticamente uma multiplicidade de encadeamentos entre seres ou instrumentos de carne e espírito, ou mesmo entre ideias, revelações dos acordes em uníssono pintados pela natureza. Então, podemos reaproximar as fibras dos nossos órgãos e as cordas vibrantes sensíveis do cravo que, apesar das ressonâncias que nas segundas se seguem continuamente e se transmutam, mantêm presentes as impressões iniciais, como se este despertar sonoro relatasse a organização essencial humana que passa, segundo Élisabeth de Fontenay, pelo coração: “A lógica e a ontologia encontram-se afectadas, porque a simpatia ou ainda o coração ligam as ideias da mesma maneira que se precipitam dois seres um para o outro. [...] ‘Encontram-se perto um do outro: as cordas do primeiro foram pinçadas e as cordas do segundo estremeceram.’

Não se pensa de outro modo como se ama e, da mesma maneira, como se recorda.”¹³⁵

Segundo Élisabeth de Fontenay, a lógica e a ontologia também se redimensionam com esta metáfora diderotiana, na medida em que a verdade lógica deixa de ser entendida como uma pura adequação do espírito à realidade e, conseqüentemente, o destino do Homem toma um rumo mais criativo e criador ou multiplicativo de toques inesgotáveis, entre os quais se inclui o toque amoroso. Contudo, um obstáculo se impõe, como enclausurante, deste destino recém-reformulado: a organização singular de cada ser humano ou a particular afinação ou desafinação energética do seu instrumento musical. A este propósito, Diderot explicita o seguinte: “Bordeu: Fazei com o pensamento aquilo que a natureza faz algumas vezes; mutilai uma corda de um dos seus feixes; por exemplo, a corda que formaria os olhos; que acreditais vir a acontecer?

Mademoiselle de L’Espinasse: Talvez o animal não tenha olhos.”¹³⁶

¹³⁵ Élisabeth de Fontenay, Diderot ou Le Matérialisme Enchanté, Paris, ed. Grasset et Fasquelle, 1981, p. 200: “La logique et l’ontologie s’en trouvent affectées, car la sympathie ou encore le coeur lient les idées de la même façon qu’ils précipitent deux êtres l’un vers l’autre. [...] ‘Ils se sont trouvés l’un près de l’autre: les cordes du premier ont été pincées et les cordes du second ont fremit.’

On ne pense pas autrement qu’on aime et, de la même façon, l’on se souvient.”

¹³⁶ D. Diderot, *Le Rêve de D’Alembert*, in *Oe. Ph.*, p. 324: “Bordeu: Faites par la pensée ce que nature fait quelquefois; mutilez le faisceau d’un de ses brins; par exemple, du brin qui formera les yeux; que croyez-vous qu’il en arrive?

Mademoiselle de L’Espinasse: Que l’animal n’aura point d’yeux peut-être.”

Provavelmente o animal não teria olhos, devido a uma carência de afinação do seu corpo musical. Outros exemplos são referidos pelo autor que reitera a ideia que a afinação corpórea é fruto de uma relação consonante entre os seus diversos elementos, sobretudo, entre o cérebro que deve governar os nervos e os nervos que devem ser governados pelo cérebro¹³⁷: “Bordeu: Maravilhoso. O princípio ou o tronco é mais vigoroso relativamente aos ramos? Daí os poetas, os artistas, as gentes com imaginação, os homens pusilânimes, os entusiastas, os loucos. Muito fraco? Daí, aquilo a que chamamos os brutos, as bestas ferozes. O sistema inteiro lasso, frouxo, sem energia? Daí os imbecis. O sistema inteiro energético, bem de acordo, bem ordenado? Daí os bons pensadores, os filósofos, os sábios.”¹³⁸

Inferimos do texto diderotiano que as cordas só vibram quando estão tensas, o que representa, de um modo particular, o fenómeno natural da energia. Assim, a noção de tensão junta-se à noção de energia, assim como a noção de harmonia exponencialmente energética se liga à noção de tensão, de modo que todos os sistemas humanos ou não humanos sem tensão ou energia são desafinados ou desequilibrados, sem qualquer espécie de acordo ou harmonia, como é o caso da imbecibilidade. Quando ocorre o seu contrário, encontramos seres bem conformados como, por exemplo, os filósofos e os sábios. Consequentemente, as relações diderotianas de equivalência entre tensão, tom, energia e harmonia não são relações fictícias, mas relações expressivas do paradigma musical, único texto onde se pode descobrir a intimidade do corpo e do espírito, ou mais precisamente, da organização.

No interior deste paradigma musical, há ainda a relevar o sentido do termo “vibrante” que apela para a noção de temporalidade e de duração: as cordas não vibram apenas um instante fugidio, mas sim durante um certo período de tempo, de modo a imprimir no instrumento musical, sensível e corpóreo, a demora necessária à efectivação de qualquer tipo de ressonância. A ressonância confere, pois, durabilidade à sensação: o estímulo é um acontecimento pontual, enquanto as vibrações que este provoca, perpetuam-no, como no caso dos sons, facto que, analogamente, permitirá o posterior exercício do julgamento

¹³⁷ Diderot esclarece que a acção do cérebro sobre os nervos, seus ministros, é muito mais forte do que a acção dos nervos sobre o cérebro, por isso a inflamação mais ligeira do primeiro produz o delírio, a loucura e a apoplexia, enquanto, por exemplo, a inflamação do estômago não tem este efeito marcante no corpo inteiro, mas um efeito localizado.

¹³⁸ D. Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, in *Oe. Ph.*, p. 354: “Bordeu: A merveille. Le principe ou le tronc est-il trop vigoureux relativement aux branches? De là les poètes, les artistes, les gens à imagination, les hommes pusillanimes, les enthousiastes, les fous. Trop faible? De là, ce que nous appelons les brutes, les bêtes féroces. Le système entier lâche, mou, sans énergie? De là les imbéciles. Le système entier énergétique, bien d'accord, bien ordonné? De là les bons penseurs, les philosophes, les sages.”

humano. Contudo, esta sensação demorada e este julgamento moderado só se tornam possíveis através da memória, capacidade de reter e de ligar sensações e que faz de cada vida humana uma história polifônica, ininterrupta desde o seu início. De facto, sem a intervenção da memória, o ser humano não teria consciência de si, senão no momento em que fosse impressionado e, definir-se-ia como um ser cuja identidade se resumiria a um conjunto assistemático de sensações dispersas e isoladas, como reitera o autor: “Sem a memória em cada sensação o ser sensível passaria da vigília ao sono, e do sono à vigília. [...] Não experimentaria senão uma surpresa momentânea, em cada sensação sairia do nada e a ele regressaria.”¹³⁹

Diderot reabilita, ainda, a memória inconsciente leibniziana, devido à sua consubstancialidade com a matéria geral e sensível, distinguindo, no entanto, uma memória particular, produto da organização humana que se conjuga, simultaneamente, com as noções de consciência e de identidade, condições de possibilidade das operações mentais ulteriores, como é o caso supracitado do julgamento, ou ainda da imaginação e do pensamento. A memória consciente e identitária diderotiana pode, pois, comparar-se a um livro *sui generis* que o autor tenta definir assim: “Eis o livro. Mas onde está o leitor? O leitor é o próprio livro. Mas este livro é sensível, vivo, falando ou comunicando através de sons, de traços, a ordem das suas sensações, e como se lê a si mesmo? Sentindo o que é e manifestando-o através de sons.

Ou a coisa se encontra escrita, ou não se encontra escrita. Se esta não se encontra, de forma alguma escrita, ignoramo-la. No momento em que ela se escreve, aprendemo-la.

Segundo a maneira como foi escrita, sabê-la-emos durante pouco ou muito tempo.

Se a escrita se enfraquece, esquecemo-la, se a escrita se apaga, ela está esquecida, se a escrita se revivifica, relembramo-la.”¹⁴⁰

Como vemos, a memória é uma espécie de livro orgânico que, em si mesma nada relembra e escreve, precisando dos toques das “coisas”, da alteridade em geral, para “fabricarem” as sensações vibrantes. Como estas últimas têm duração, podem coexistir

¹³⁹ D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, p. 244: “Sans la memoire à chaque sensation l’etre sensible passerait du sommeil au reveil, et du reveil au sommeil. [...] Il n’éprouverait qu’une surprise momentanée, à chaque sensation il sortirait du neant, et il y retomberait.”

¹⁴⁰ D. Diderot, *idem*, p. 243: “Voilà le livre. Mais où est le lecteur? Le lecteur c’est le livre même. Car ce livre est sentant, vivant, parlant ou communiquant par des sons, par des sons, par des traits l’ordre de ses sensations, et comment se lit-il lui-même? En sentant ce qu’il est, et en le manifestant par des sons. Ou la chose se trouve écrite, ou elle ne se trouve pas écrite. Si elle ne se trouve point écrite, on l’ignore. Au moment où elle s’écrit, on l’apprend. Selon la maniere dont elle était écrite on la savait nouvellement, ou depuis long tems. Si l’écriture s’affaiblit, on l’oublie, si l’écriture s’efface elle est oubliée, si l’écriture se revivifie, on se la rappelle.”

entre si, permitindo a formação e a multiplicação de juízos e de ideias. Para além disso, a memória escreve-se com as palavras da dialéctica artística do tocar e ser tocado que, se aplica à vida em geral e, à memória no singular. De facto, a memória, antítese do esquecimento, é um livro e um leitor, porque a escrita sensorial ressoa no sujeito reminescente que, se dá a si mesmo, contemporaneamente, como objecto de leitura.

A dialéctica artística demonstra a duplicidade e a reflexividade imanente à vida do homem e à vida total. Esta verdade da sensibilidade universal repete-se, no momento em que Diderot concilia o instrumento musical, o cravo ou o corpo, com o músico ou filósofo. Actualiza-se o fenómeno radical da vida nesta analogia: tudo é reflexivo no mundo animado. Deste modo, tudo age e reage sobre tudo e o funcionamento do ser vivo explicita-se pelo acto de, alternadamente, conjugar o activo e o passivo.

O instrumento musical, a corporeidade, é tocado e tocante, tal como as cordas vibrantes ou fibras e nervos e, concomitantemente, o músico que toca o cravo ou o filósofo que dedilha, a sua carne consciente e subjectivamente animada, toca os outros instrumentos iguais a si, enquanto se sente tocado em si mesmo.

A desigualdade substancial cartesiana é, novamente, substituída por uma visão igualitária da natureza viva e do homem, à maneira da visão bucólica presente na imagem do enxame de abelhas: todos os animais são, então, aparentados a instrumentos, comumente associados ao poder receptivo-perceptivo dos corpos, aos quais o autor junta a sensibilidade e a memória reais, logo o poder activo-criativo. Do mesmo modo, o filósofo, o tradicional amigo da sabedoria, zeloso pelo exercício puro do seu elemento espiritual ou entendimento, uma vez aproximado do músico, revê-se agora numa outra espiritualidade impregnada por esta sensibilidade activa e passiva.

Concluindo, o homem pode, naturalmente, encontrar-se a si mesmo como um outro protagonista da mesma substância, feito e refeito de uma carne tocada e tocante de cinco formas diferentes, conforme o sentido que a faz vibrar e dotada de universalidade, como refere o autor: “Um animal sendo um instrumento sensível perfeitamente semelhante a outro, dotado da mesma conformação, montado com as mesmas cordas, afectado da mesma maneira pela alegria, pela dor, pela fome, pela sede, pela cólica, pela admiração, pelo frio, é impossível que no pólo e sob a mesma linha reproduza sons diferentes.”¹⁴¹

¹⁴¹ D. Diderot, *Entretien entre D'Alembert et Diderot*, in *Oe. Ph.*, p. 278: “Un animal étant un instrument sensible parfaitement semblable à un autre, doué de la même conformation, monté des mêmes cordes, pincé de la même manière par la joie, par la douleur, par la faim, par la soif, par la colique, par l'admiration, par l'effroi, il est impossible qu'au pôle et sous la ligne il rende des sons différents.”

Contudo, não só outros “pólos” e “latitudes” poderão fazê-lo tocar e ser tocado diversamente, mas também a sua organização que, no homem, é compassada pela legislação da consciência de si. É da reflexividade vital e da reflexividade da condição humana, em particular, que o paradigma artístico-musical nos pretende dar conta, bem como dos toques ressonantes que a autonomizam, como o toque cognoscitivo e ético. É a partir da metáfora do corpo musical e da ressonância que seremos “livros” e “leitores” do carácter necessário dos toques cognoscitivo e ético que concretizamos em tantos momentos da nossa vida “em massa”.

2.1) O Toque Cognoscitivo

Na *Carta sobre os Cegos* de 1749 revela-se mais uma vez, como vimos anteriormente, a originalidade do pensamento diderotiano que tenta caracterizar o mundo teórico dos cegos. Partindo de uma análise não psicológica deste mundo sem visão, o autor constata que o cego, embora dotado da mesma razão que os outros homens, sente ou é tocado de maneira diferente, o que afecta as suas concepções estéticas, morais e até metafísicas, directamente proporcionais à amplitude e diversidade das suas sensações. Contudo, o cego é destituído de imbecilidade, mas não do toque cognoscitivo como prova o autor, através do caso concreto de Saunderson: o cego de “nascimento”, partindo das suas sensações tactéis, pode elaborar as noções matemáticas, como por exemplo, aquelas que se referem a “entidades” de uma dimensão, como a recta, que este cria a pretexto da recordação de uma série de sensações tactéis situadas sobre um fio tenso. Do mesmo modo, pode elaborar as noções fundamentais da física que versam sobre temas como a óptica, a natureza da luz e das cores, a teoria da visão e os efeitos dos cristais, fenómenos que podem estar ligados à visão sensível e que, aparentemente, se apresentam como inacessíveis ao seu mundo que, paradoxalmente, mantém em exercício a visão do entendimento.

Conclui-se, pois, que aquilo que diferencia o cego dos outros homens é o modo como acede à matemática e à física, porque a privação do sentido da vista, ajuda a desenvolver o tacto que, bem exercitado, compensa a falta do primeiro. Através do seu toque cognoscitivo distinto, o cego abre-se à alteridade através da duplicidade das mãos. Esta sensibilidade cognoscitiva é auxiliada pela conjugação da imaginação e da memória, como refere o autor: “Mas se a imaginação de um cego não é mais do que a faculdade de

recordar e de combinar sensações de pontos palpáveis e a do homem que vê, a faculdade de recordar e de combinar pontos visíveis ou coloridos, infere-se daí que o cego de nascimento percebe as coisas de uma maneira muito mais abstracta do que nós [...].”¹⁴² Diderot não duvida, pois, que a imaginação de Saunderson tenha pintado a cores os objectos ausentes como se estes estivessem presentes, porque o seu vício natural organizativo está apenas na retina. Para além da imaginação, possui uma memória incolor responsável pela evocação rememorativa desses objectos que define de modo mais abstracto e geometrizado do que o homem comum. Apesar de tudo, a cegueira visual desvia-se da cegueira intelectual do idealismo. O cego sabe que aquilo que sente e que a realidade daquilo que sente não é redutível a uma subjectividade fechada em círculo sobre si mesma. Pelo contrário, actualiza o poder de potenciação ou expansão da vida ao atenuar o abismo que há entre si e o mundo através da experiência da sua pele sensível.

O estudo da cegueira visual leva o filósofo setecentista a considerar o toque do conhecimento como um fenómeno genético, processual ou orgânico. Assim sendo, se fosse restituída a visão a Saunderson, após um longo período de experimentação e de habituação à luz, poderia demonstrar que aquilo que sente e denomina quadrado (polígono a duas dimensões), por exemplo, é o que os outros vêem e identificam como quadrado, o mesmo se passando com o cubo (poliedro a três dimensões). E uma vez que todos o entendem, pode-se concluir que todos os homens vêem da mesma maneira. Embora a obra termine com a interrogação céptica de Montaigne sobre o que sabemos, é bastante improvável que este seja o propósito do pensamento do autor. Sabemos que o toque cognoscitivo surge, por um lado, das sensações; por outro, que o cego tem uma estrutura conceptual e uma capacidade de vidência intelectual idênticas à dos outros homens.

Parece-nos que o intuito do autor, nesta obra, foi o de fazer viajar a reflexão setecentista pela noção de prova e sua importância para a revalorização consciente do papel dos sentidos e da razão organizadora na origem dos conhecimentos humanos. Para além disso, pensamos que pretende ainda achar os elementos humanos comuns e gerais que possibilitam o toque cognoscitivo e o distinguem de todos os outros toques. Este

¹⁴² D. Diderot, *Carta sobre Los Ciegos seguido de Carta sobre Los Sordomudos*, p. 24: “Pero si la imaginación de un ciego no es má que la facultad de recordar y combinar sensaciones de puntos palpables y la de un hombre que ve, la facultad de recordar y combinar puntos visibles o coloreados, se infiere de ello que el ciego de nacimiento percibe las cosas de manera mucho más abstracta que nosotros [...]”

toque particular exige a diagnose das suas condições de possibilidade ou transcendentais pela ressonância-padrão que produz no sujeito cognoscente. Viajando pela transcendentalidade cognoscitiva, descobre que os sentidos não são preguiçosos e enganadores, auxiliando-nos e instruindo-nos, na sua relação de interdependência. Mas, nesta instrução, é, também imprescindível a razão cujo órgão é o cérebro. É através dela que se coordenam e organizam os dados e actividades sensoriais, permitindo ao homem conhecer objectiva e ordenadamente o real que o rodeia. Objectividade e organização são os dois elementos edificantes da gnosiologia diderotiana que se opõem às facilidades de um empirismo sistemático não esclarecido, não viajante. De relevar que a objectividade é assegurada pela multiplicidade de sensações, primeiro passo do saber, que penetram na nossa consciência sem resistência e sem esforço. Tornam-se princípios que certificam a existência dos objectos exteriores, suas causas. Pela sensação, a consciência quebra idealismos e liga-se ao ser: ao mundo, à natureza e a nós mesmos. A organização, por seu turno, é assegurada pela razão que combina toda a classe de ideias e de sensações. A razão ou o pensamento é um sentido sintético e universal, pois religa aquilo que os cinco sentidos, dispersamente, recolhem. Não pensa por si só, do mesmo modo que o olho não vê por si só e nunca abandona o seu poder relacional que edifica todo o toque cognoscitivo e que se realça nos actos judicativo, de raciocínio e de fala, como podemos constatar: “Experimenta-se uma sensação; tem-se uma ideia; representa-se um som representativo desta sensação, ou comemorativo desta ideia. Se a sensação ou a ideia se representa, a memória relembra, e o órgão restitui o mesmo som. Com a experiência, as sensações, as ideias multiplicam-se; mas como se introduz a ligação entre as sensações, as ideias e os sons de maneira a não formar um caos de sensações, de ideias e de sons isolados e díspares, mas uma série à qual chamamos razoável, sensata ou encadeada? Eis como.

Há, na natureza, ligações entre os objectos e entre as partes de um objecto. Esta ligação é necessária. Ela traz consigo uma ligação ou uma sucessão necessária de sons correspondentes à sucessão de coisas percebidas, sentidas, vistas, pressentidas ou tocadas. Por exemplo, vê-se uma árvore, e a palavra *árvore* é inventada. Nunca se vê uma árvore sem ver imediata e constantemente o conjunto dos ramos, das folhas, das flores, dos nós, das raízes, bem como a casca e o tronco, e eis que tão depressa como a

palavra árvore é inventada, outros signos se inventam, se encadeiam e se ordenam. Daí uma série de sensações, de ideias e de palavras ligadas e seguidas.”¹⁴³

Diderot recorda, pois, ao homem que, tanto a sua sensibilidade como a sua razão se realizam num vaivém vital reflexivo entre passividade e actividade, entre objectividade e subjectividade, como releva seguidamente: “O que a razão tem em comum com a loucura, é que os seus fenómenos ocorrem num e noutro estado, com esta diferença de que o homem de senso não toma aquilo que se passa na sua cabeça como a cena do mundo [...]”.¹⁴⁴

O cego dedilha cognoscitivamente o real envolvente, mas esta capacidade de apreender a genuinidade das coisas está vedada ao imbecil e ao louco. Passaremos agora à compreensão do toque ético-moral que, do mesmo modo, não consegue tocar a humanidade inteira.

2.2) O Toque Ético-Moral

A metáfora musical supra-explicitada pode ainda aplicar-se ao plano ético-moral. Desta vez, o fenómeno de ressonância que ocorre no ouvido, pela transmissão de um movimento contínuo aos objectos contíguos, aplica-se ao sentido ético-moral, por exemplo, ao caso do sobrinho de Rameau, personagem que Diderot descreve, na obra com o mesmo nome, como um homem desprovido da fibra correspondente a esse registo. Neste sentido, as solicitações éticas e morais não despertam neste ser humano qualquer eco ou ressonância, como evidencia o autor: “Eu – Como é que, com um tacto tão fino, uma tão grande sensibilidade para as belezas da arte musical, sedes tão cego para as belas coisas em moral, tão insensível aos encantos da virtude.

¹⁴³ D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, pp. 233-234: “On éprouve une sensation; on a une idée; on produit un son représentatif de cette sensation, ou commémoratif de cette idée. Si la sensation ou l’idée se représente, la mémoire rappelle, et l’organe rend le même son. Avec l’expérience les sensations, les idées se multiplient; mais comment la liaison s’introduit-elle entre les sensations, les idées, et les sons de manière non pas à former un cahos de sensations, d’idées et de sons isolés et disparates, mais une série que nous appelons raisonnable, sensée, ou suivie? Le voici.

Il y a dans la nature des liaisons entre les objets et entre les parties d’un objet. Cette liaison est nécessaire. Elle entraîne une liaison ou une succession nécessaire de sons correspondants à la succession nécessaire des choses aperçues, senties, vues, flairées, ou touchées. Par exemple, on voit un arbre, et le mot *arbre* est inventé. On ne voit point un arbre sans voir immédiatement et très constamment ensemble des branches, des feuilles, des fleurs, une écorce, des noeuds, un tronc, des racines, et voilà qu’aussitôt que le mot *arbre* est inventé, d’autres signes s’inventent, s’enchaînent et s’ordonnent. De là une suite de sensations, d’idées, et des mots liés et suivis.”

¹⁴⁴ D. Diderot, *idem*, p. 235: “La raison a cela de commun avec la folie, c’est que ses phénomènes ont lieu dans l’un et autre état, avec cette différence que l’homme de sens ne prend pas ce qui se passe dans sa tête pour la scène du monde [...]”

Ele – Aparentemente, existe para uns um sentido que não tenho; uma fibra que nunca me foi dada, uma fibra lassa que se toca e que não vibra; ou talvez seja porque sempre vivi com bons músicos e com más pessoas; razão pela qual o meu ouvido se tornou tão afinado e o meu coração surdo.”¹⁴⁵

O “coração surdo” pode resultar da convivência com pessoas moralmente medíocres, mas precede de uma organização natural em que a energia se liberta ou se degrada. Na maioria dos casos, tanto os medíocres como os heróis são tidos como seres de excepção cuja energia se liberta. No caso presente, só a fibra moral é lassa, sem energia para produzir a tensão, o tom, a vibração necessária a este toque concreto.

Assim, a unidade polifónica do sobrinho de Rameau é completamente distinta daquela que configura a heroína de *Isto não é um Conto*, escrito de 1772, Mlle. de La Chaux, mulher com uma fibra ético-moral forte e vibrante que, na sua relação amorosa com Gardeil, sente alegria na benfeitoria gratuita que, irremediavelmente repetirá, por ser prisioneira da sua organização natural, mesmo que apenas receba como resposta a esta forma de agir rara, actos de ingratidão e de mafeitoria. O facto de ser mulher não a impossibilita de ser virtuosa e boa. De facto, para Diderot a mulher não é inferior ao homem, apenas possui uma outra “voz” e uma sensibilidade mais delicada, devido à sua particularidade sexual que lhe doa a dignidade de se assemelhar à natureza, mulher e mãe. Esta outra “voz” radica no seu órgão sexual que representa, metonimicamente, um outro corpo musical em miniatura. Diderot descreve-a nas *Jóias Indiscretas* como um instrumento com cordas e ar que, quando interiormente alojado, funciona como um arco que, ao colidir com as cordas, as obriga a estremecer e a vibrar, sendo através destas vibrações, mais ou menos demoradas, que surgem os diferentes sons.

Diderot assume, por conseguinte, que a energia, força universal, acompanha tanto os homens como as mulheres. Esta exterioriza-se conforme a predisposição molecular de cada ser e a educação que pode afirmar ou negar esta orientação natural. Assim, podemos encontrar mulheres cuja corda ética e moral não se toca, nem é tocada, como é o caso de Mme. de La Pommeraye da obra *Jacques, O Fatalista* que, contrariamente, a Mlle. de La Chaux, não consegue viver a desilusão amorosa sozinha e decide vingar-se, cruelmente,

¹⁴⁵ D. Diderot, *Le Neveu de Rameau et Autres Textes*, pp. 145-146: “Moi – Comment se fait-il qu’avec un tact aussi fin, une si grande sensibilité pour les beautés de l’art musical, vous soyez aussi aveugle sur les belles choses en morale, aussi insensible aux charmes de la vertu.

Lui – C’est apparemment qu’il y a pour les unes un sens que je n’ai pas; une fibre qui ne m’a point été donnée, une fibre lâche qu’on a beau pincer et qui ne vibre pas; ou peut-être c’est que j’ai toujours vécu avec de bons musiciens et de méchants gens; d’où il est arrivé que mon oreille est devenue très fine, et que mon coeur est devenu sourd.”

do seu amado, com o objectivo de aterrorizar todos os homens que se sentem seduzidos pela ideia de vir a enganar mulheres dedicadas e honestas.¹⁴⁶

Resta analisar sobre esta temática, o caso curioso do cego de nascença cujo vício da retina não o proíbe de se ressentir ética e moralmente e de fazer ressentir os outros. Não tendo um “coração surdo”, nem uma mão intocável, o cego de Puisaux, por exemplo, demonstra ter um registo ético-moral peculiar: uma grande aversão ao roubo, pela facilidade em ser roubado e em ser apanhado a roubar; pouco sentido de pudor, pois o único significado que encontra para o uso de vestuário é a utilidade; parece mais inumano do que os outros homens, pelo facto de não ver as manifestações externas da dor alheia; sente menos medo da morte e menos prazer em viver do que os outros homens.

Certamente que o toque ético e moral do cego parece-nos tão estranho quanto a um homem hipoteticamente constituído de mais um sentido do que nós. Classificaria, talvez, estes toques ressonantes como extremamente imperfeitos comparados com a sua medida extravagante. A moralidade insere-se, assim, numa dimensão relativa e “provisória” que não pode fugir à significação precária, activa-reactiva, da vida em geral.¹⁴⁷

De qualquer modo, o segredo do registo ético-moral situa-se no âmago de uma vontade que Diderot define como um “eu quero” dependente de causas retiradas da lei geral e da organização vital e musical de cada ser humano circunscrito. Concomitantemente, sempre que a vontade emite uma ordem sofre a influência destes factores e faz vibrar todas as cordas que ligam o corpo ao cérebro e o cérebro ao corpo, recriando, segundo a unidade polifónica em que radica, o Bem e o Mal de acordo com a altura e intensidade do timbre característico do seu *continuum* sonoro.

O esforço reflexivo diderotiano confirma que o homem que é sensibilidade consciente adquiriu um novo estatuto ontológico fundado na sonoridade musical. A música torna-se o paradigma da substancialidade humana que é carne animada ou

¹⁴⁶ Estes três casos não diferem no grau de energia libertada, porque até os sujeitos capazes de grandes crimes são indivíduos energéticos. É que a energia e a originalidade na conduta do ser humano é fermento de beleza e mostra a unidade de carácter. Por isso, César, Brutus e o Sobrinho de Rameau, entre tantos outros homens, são belos e energéticos nas suas acções. Por que razão? Porque mostram harmonia ou consonância na depravação, na hipocrisia e no mal. Assim, estes homens serão valorizados pelo bem que resulta das suas obras vulcânicas que deixam marca para sempre. O maior bem que farão é, no futuro, serem, publicamente, úteis, ainda que na via negativa.

¹⁴⁷ Como segue Leibniz e a sua ideia de que a vida é constante acção, Diderot descobre neste autor, o princípio da continuidade no *Cosmos e no Homem*, que lhes confere unidade no devir inquebrável do Todo. No plano ético-moral, este pensamento apresenta-se sob a forma de um “determinismo dinâmico”, segundo a interpretação de Jean Thomas. É desenvolvida na obra *O Humanismo de Diderot* e no capítulo III *A descoberta do Homem*.

espiritualizada e deixa de ser entendida como uma arte simplória que apenas serve para o divertimento e entretenimento dos homens desocupados ou, como defendia Platão, como uma arte com poder insinuante, capaz de formar, destruir ou revolucionar uma Cidade-Estado e as almas daqueles que nela habitam. Apesar de tudo, Platão considerava que era pelo arquétipo musical que se tocava mais profundamente o ser do homem singular, a sua alma que deveria afastar-se de todas as formas de vício, de intemperança e de mediocridade morais. Para Diderot, por seu turno, a radicalidade musical é a radicalidade humana, porque estruturadas pela sensibilidade, de modo que o som é uma vibração que se transmite, tal como a sensibilidade é um influxo que se transmite e que religa o ser que sente ao objecto sentido. A este propósito, diz-nos Béatrice Durand-Sendrail o seguinte: “[...] as ideias das quais esta metáfora é a tradução, tornam a ensinar-nos uma concepção íntima da música. É o paradigma da organização numa forma global destes fragmentos de sensibilidade que são as relações sonoras. Ela representa [...] a expressão máxima da sensibilidade.”¹⁴⁸

É necessário que o homem se reveja na sua nova forma de convivência com a objectividade, como um ser pautado por estes “fragmentos de sensibilidade” que, só a metonímia¹⁴⁹ do tímpano auditivo e, jamais a metonímia da retina visual, expressa de modo tocante: “O ar posto em ondulação pelo corpo sonoro, vai impressionar o tímpano. O tímpano é uma membrana tensa no fundo do ouvido, como a pele sobre um tambor [...]. O ar age sobre ela e transmite-lhe as sucessivas pulsações que o tímpano recebe do ar ondulante que atinge os nossos ouvidos.”¹⁵⁰

¹⁴⁸ Béatrice Durand-Sendrail, *La Musique de Diderot: Essai sur le Hiéroglyphe Musical*, Paris, éd. Kimé, 1994, p. 193: “[...] les idées dont cette métaphore musical est la traduction nous renseignent sur une conception intime de la musique: elle est le paradigme de l’organisation en une forme globale de ces fragments de sensibilité que sont les rapports sonores. Elle représente [...] l’expression suprême de la sensibilité.”

¹⁴⁹ Figura de estilo que consiste em designar um objecto, uma realidade, por meio de um termo referente a outro objecto ou a outra realidade que se encontram ligados aos primeiros por uma relação lógica.

¹⁵⁰ D. Diderot, *Mémoires sur différents sujets de mathématiques (1748)*, in Béatrice Durand-Sendrail, *La Musique de Diderot: Essai sur le Hiéroglyphe Musical*, p. 190: “L’air mis en ondulation par le corps sonore vient frapper le tympan. Le tympan est une membrane tendue au fond de l’oreille, comme la peau sur un tambour [...]. L’air agit sur elle et lui transmet les pulsations sucessives que le tympan reçoit de l’air ondulant qui remplit nos oreilles.”

CAPÍTULO III

CONTRIBUTOS PARA UMA ESTÉTICA DO CORPO MUSICAL



Fig. III.1 – *Os Atributos da Musica*. Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Salão de 1765* (Museu do Louvre – Paris)

Yann Le Pichon, *Le Musée Retrouvé de Denis Diderot*, Paris, Éditions Stock, 1993, p. 141

“As produções da arte serão comuns, imperfeitas e fracas, enquanto não se propuser uma imitação mais rigorosa da natureza. A natureza é obstinada e lenta nas suas operações. Quer se trate de afastar, de aproximar, de unir, de dividir, de amolecer, de condensar, de endurecer, de liquidificar, de dissolver, de assimilar, ela avança em direcção ao seu objectivo através de graus imperceptíveis. A arte, pelo contrário, apressa-se, cansa-se e descansa. A natureza emprega séculos para formar grosseiramente os metais; a arte propõe-se aperfeiçoá-los num dia. A natureza emprega séculos a formar as pedras preciosas, a arte pretende imitá-las num momento. Mesmo possuindo o verdadeiro meio, não seria suficiente; seria preciso ainda saber aplicá-lo.”

Denis Diderot¹

“Ele. - O canto é uma imitação, pelos sons de uma escala inventada pela arte ou inspirada pela natureza, como vos agradar, ou pela voz ou pelo instrumento, dos ruídos físicos ou das entoações da paixão; e vedes que alterando nela o que houver a alterar, a definição conviria exactamente à pintura, à eloquência, à escultura e à poesia.”

Denis Diderot²

¹ D. Diderot, *De L'Interprétation de La Nature*, in *Oe. Ph.*, pp. 211-212: “Les productions de l’art seront communes, imparfaites et faibles, tant qu’on ne se proposera pas une imitation plus rigoureuse de la nature. La nature est opiniâtre et lente dans ses opérations. S’agit-il d’éloigner, de rapprocher, d’unir, de diviser, d’amollir, de condenser, de durcir, de liquéfier, de dissoudre, d’assimiler, elle s’avance à son but par les degrés les plus insensibles. L’art, au contraire, se hâte, se fatigue et se relâche. La nature emploie des siècles à préparer grossièrement les métaux ; l’art se propose de les perfectionner en un jour. La nature emploie des siècles à former les pierres précieuses, l’art prétend les contrefaire en un moment. Quand on posséderait le véritable moyen, ce ne serait pas assez ; il faudrait encore savoir l’appliquer.”

² D. Diderot, *Le Neveu de Rameau et Autres Textes*, p. 130: “Lui - Le chant est une imitation, par les sons d’une échelle inventée par l’art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par l’instrument, des bruits physiques ou des accents de la passion ; et vous voyez qu’en changeant là-dedans, les choses à changer, la définition conviendrait exactement à la peinture, à l’éloquence, à la sculpture, et à la poésie.”

1. Os Fundamentos do Toque Estético

a) A Ressonante Sensibilidade Estética

A expressão “sensibilidade estética” edifica-se sobre um pleonasma, atendendo à etimologia da palavra estética. Deriva do grego *aisthesis* que significa percepção e sensação. Este termo entra no vocabulário filosófico como uma tentativa, muito modesta, para explicar os processos fisiológicos envolvidos na percepção de um objecto. A ele se aliam outros termos como *aisthete* que significa “os sensíveis” e *aistheton* que denomina tudo aquilo que pode ser percebido pelos sentidos, ou seja, objecto dos mesmos (opondo-se a *noeton*). Exercendo-se a “sensibilidade estética” sobre o universo do belo, daquilo que produz em nós o prazer estético, urge delimitar a origem e essência da beleza, para que aprendamos a reconhecer a privacidade desta categorização e do seu toque tocante. Este toque distinto demonstra, mais uma vez, a reflexividade de toda a sensibilidade vital devido à sua estrutura receptivo - activa que se particulariza na relação do nosso corpo animado e ressonante com o instante em que a coisa nos toca, da qual resulta uma vibração demorada da coisa em nós.

Com Diderot reinicia-se uma investigação sobre o timbre identitário do toque estético, uma vez que o nosso corpo musical polifónico é capaz de executar tantos outros toques ímpares.

b) A Origem e Essência do Belo

Diderot inicia uma reflexão histórico-filosófica sobre a concepção do belo, na obra *Investigações Filosóficas sobre a Origem e a Natureza do Belo*, de 1752. O autor ao querer provar a sustentabilidade da sua tese sobre o belo sensível que recai sobre a natureza, vai afastando para a periferia as especulações exemplares dos filósofos que conceberam o belo como entidade inteligível com os seus cânones, modelos e princípios *a priori*. Com esta finalidade afirma que Platão, na obra *Fedro*, reflectiu sobre o amor natural que se sente pela beleza e não sobre a beleza enquanto tal e que no escrito *Hípias Maior* desenvolveu uma definição não circular, mas negativa da beleza. No entanto, Platão legitimava a transcendência da Ideia de Belo pela sua simplicidade e incorruptibilidade, tradução da perfeição, bem como, ulterior e diversamente, Santo Agostinho que associava a essência da beleza a uma certa unidade original, eterna,

soberana e perfeita que transcendia o espírito humano. Esta unidade trans-humana que Santo Agostinho enunciava tratava-se da regra ancestral do belo. Assim, por exemplo, uma construção arquitectónica deveria assegurar a similitude, a igualdade e a conveniência das suas partes que, por sua vez, na sua individualidade se subdividiriam numa infinidade de parcelas ainda mais pequenas. Concluía, pois, que a unidade que todo o edifício humano ou que qualquer outra obra de arte deveriam imitar para serem belos, jamais copiaria a perfeita unidade, devido à insuficiência da materialidade corpórea. Sabemos, no entanto que Diderot, já em 1752, procura a génese e essência comum da beleza não no céu, mas na terra, no plano desta materialidade corpórea precedentemente menosprezada. Por conseguinte, o autor só poderá considerar como característico do toque estético tudo aquilo que se conceba sem Deus ou sem a perfeição trans-humana acima explicitada.

Diderot distancia-se, também, de Wolff³ que definia a beleza como aquilo que nos agrada, porque a coisa onde esta recai é perfeita e é a perfeição objectiva que produz em nós esse efeito, o que demonstra uma certa confusão entre a beleza, o prazer e a perfeição. O seguidor de Leibniz não foi tão longe na sua investigação como, por exemplo, Santo Agostinho ou Platão, que sustentavam a primazia do Belo em relação aos graus subjectivos de agradabilidade. Do mesmo modo, critica Crousaz⁴, porque este deu mais valor à aprovação, à impressão que se experimenta na presença da beleza do que à essência da mesma. Para além disso, discorda da definição muito vaga que o autor tece sobre a noção em causa. Diderot contesta, assim, os cinco caracteres crousazianos do belo que são, a saber, a variedade que este nunca soube definir, a unidade que é a relação de todas as partes em relação a um fim, a regularidade que consiste na posição semelhante das partes constituintes entre si, a ordem que é uma certa degradação das partes que é preciso observar na passagem de umas para outras e a proporção que se trata de uma unidade “temperada” de variedade, de regularidade e de ordem entre as partes. Diderot defende ainda que esta noção é demasiado particular, na medida em que só convém aos grandes todos dos diversos géneros artísticos como uma obra de arquitectura, uma peça de eloquência, um drama, mas que nunca pode convir a uma porção circunscrita de um objecto estético como uma palavra ou um pensamento. No que

³ A estética de Jean-Chrétien Wolff está transcrita na obra *Psychologia Empírica* de 1732.

⁴ A obra de Jean-Pierre Crousaz, *Traité du Beau*, foi publicada, pela primeira vez, em Amesterdão no ano de 1714.

respeita a Hutcheson⁵, refere que a realidade do sentido interno da beleza que o autor colocou em relevo continua por justificar. De facto, o autor irlandês defende este sexto sentido sem o saber situar concretamente no domínio humano. Apesar de o definir como a faculdade anímica através da qual distinguimos as coisas belas e que nos permite receber na alma a ideia de beleza, não refere o seu lugar determinado nem a causa que a evoca, cingindo-se a uma ideia vaga de uniformidade na variedade. Todavia, este sentido interno parece habitar na alma que, para Diderot, só faz sentido enquanto corpo, corpo este dotado apenas de cinco sentidos exteriores comuns ao homem e aos animais.

Diderot questiona ainda Shaftesbury⁶, porque este cria um sistema que considera a utilidade como o único fundamento do belo. Para este autor, o útil é entendido como aquilo que melhor e mais perfeitamente produz o efeito que se pretende e o belo como a coisa que está ordenada de forma a produzir mais perfeitamente o efeito que se propõe, o seu dever - ser. Seguindo este pensamento, um homem só pode ser belo quando os seus membros estão tão bem proporcionados que asseguram a prossecução de todas as suas funções animais. Pelo contrário, os baixos-relevos, os vasos e todos os objectos ornamentais como são inúteis jamais poderão ser belos. Diderot confessa que observa tantas obras irrecusavelmente belas e inúteis na natureza, que a utilidade não pode ser universalmente responsável pela beleza.

Releva ainda uma limitação no pensamento de Padre André⁷: não basta definir o belo subdividindo-o reiteradamente: partindo do belo essencial que consiste na observância da regularidade, da ordem, da proporção e da simetria em geral, passa pelo belo natural que faz recair a aplicação das características anteriores nos seres naturais e pelo belo artificial que as revê nas produções mecânicas. Mas nada quer saber sobre o seu surgimento.

Para Diderot, importa primacialmente reflectir sobre a origem do toque musical da beleza. Neste sentido, encontra a génese ou origem do belo na experiência, na viagem guiada, entre a natureza e a técnica⁸, pelos passos da humanidade. Assim, os seres humanos nascem, segundo ele, simultaneamente com a faculdade de sentir e de pensar. Nascem, igualmente, com necessidades ou indigências que não são apenas de ordem natural, por isso são obrigados a recorrer a vários subterfúgios - as necessidades

⁵ Francis Hutcheson escreveu obras como *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, de 1725 ou *An Essay of the Nature and Conduct of the Passions*, de 1728.

⁶ Desde a tradução que Diderot fez da obra do autor supracitado *Ensaio sobre o Mérito e a Virtude*, que une a beleza à virtude e assegura que a primeira é inseparável da segunda que a reflecte. Insiste particularmente no cariz objectivo destas qualidades.

⁷ Diderot interpreta a obra *Essai sur Le Beau*, do Padre André, obra do jesuíta que foi editada em Amesterdão no ano de 1759.

⁸ É a natureza que nos ensina a técnica e é a técnica que nos ajuda a ver a natureza.

supérfluas de que falava o taitiano no *Suplemento à Viagem de Bougainville* - constitutivos do mundo além natural da artificialidade como os utensílios, as máquinas ou quaisquer outras invenções do mesmo género. Estes subterfúgios supõem a combinação e arranjo das partes tendentes a um fim determinado. Assim, das nossas necessidades e do exercício das nossas faculdades nascem em nós as ideias de ordem, arranjo ou combinação, relação (relações), simetria, mecanismo, proporção e unidade. Como vemos, estas ideias são baconianamente positivas como todas as outras, são *a posteriori* ou experimentalmente conquistadas, pois provêm do exercício reiterado dos órgãos dos sentidos e da experiência. São, pois, representações claras e distintas, tão reais como as noções cartesianas de comprimento, largura, profundidade, quantidade e número. É através da actividade abstractiva da razão, que todas estas imagens de ordem, arranjo ou combinação, relação (relações), simetria, mecanismo, proporção e unidade, se vão convertendo, a seu tempo, em noções puramente lógicas que todos nós aplicamos ao mundo envolvente. Para Diderot, estes caracteres são os elementos plurais, configuradores da noção mais geral de beleza que terá, necessariamente, um fundamento real capaz de denunciar o carácter objectivo da beleza, não limitando a sua essencialidade a um juízo estético determinado, produto e produtor de uma agradabilidade ou de um sentimento estritamente subjectivo. Movido por estas razões, o autor pretende descobrir o princípio comum e singular responsável pela presença da beleza em todos os seres e objectos sem excepção. Este denominador universal não poderá coincidir, por exemplo, com a noção aristotélica de diferença específica, na medida em que a predicação da beleza se tornaria privilégio de uma só espécie.

c) A Tessitura do Belo: o belo real e o belo percebido

Poderemos traçar a história diderotiana das suas impressões sobre o belo e sobre o seu toque fecundo a partir do convívio que o autor teve com os Mestres Jesuítas. Através deles, Diderot conheceu o mundo da poesia clássica. Paralelamente, o seu fascínio e admiração pela álgebra e pela geometria entraram em crescendo, sobretudo, quando terminou os seus estudos entre os Jesuítas. Consequentemente, a beleza que vira ligada à poesia é substituída por uma beleza que se aparenta mais com a harmonia numérica ou com a chamada beleza abstracta que De D'Alembert aprendera a dignificar. Por esta razão, a obra em estudo estende a distribuição do predicado da beleza a objectos como os teoremas e os problemas matemáticos ou as figuras

geométricas, em vez de a limitar às concretizações artísticas e naturais. Este momento do seu pensamento sobre o belo é profundamente influenciado pela música que se nutre das matemáticas, sua matriz invisível. Aliás, Diderot reescreve esta relação secreta entre a harmonia dos sons e o jogo dos números, centrando-se nela para definir a beleza em termos gerais e enquanto propriedade distintiva que provoca o acto supremo do paradigmático entendimento do sábio ou do filósofo, criador de sínteses. Seguindo este modelo humano ainda não artístico, define o belo do modo que se segue: “Chamo, pois, *belo* fora de mim, a tudo o que contém em si algo capaz de despertar no meu entendimento a ideia de relação; e *belo* em relação a mim, tudo aquilo que desperta esta ideia”⁹.

O autor concebe, assim, o belo como um atributo relacional, visto que a relação (relações) é a única qualidade comum que encontramos ao percorrer o universo de seres que consideramos belos. Distingue, no entanto, o belo no objecto ou belo real, do belo para o sujeito ou belo percebido, afastando a sua noção de belo de uma exacta adequação entre sujeito e objecto.

A noção de relação (relações) é a causa diderotiana da beleza, pois os seres poderão excluir de si mesmos qualidades acessórias como as de grandeza, de utilidade, de aparência ordeira e simétrica. São casos ilustrativos de assimetria natural a representação irregular e caótica de um temporal ou a dissonância de sons corpóreos como o grito. Define pois a noção de relação como adiante se transcreve: “A relação, em geral, é uma operação do entendimento, que considera quer um ser, quer uma qualidade, enquanto esse ser ou essa qualidade supõe a existência de um outro ser ou de uma outra qualidade”¹⁰. Infere-se das palavras de Diderot que, embora a relação (relações) seja uma operação do entendimento, retira o seu fundamento da realidade. As verdadeiras relações radicam nas próprias coisas que são constituídas intrinsecamente por estas. A substância das coisas é um tecido de relações reais, logo as relações que se descobrem fora das coisas ou que colocamos nelas não podem ser a causa da beleza; são puras quimeras. Nesta classe, poderemos incluir as relações intelectuais ou fictícias que o nosso entendimento e a nossa imaginação acrescentam às coisas.

⁹ D. Diderot, *Recherches Philosophiques sur L’Origine et La Nature du Beau*, in Denis Diderot, *Oe. Esth.*, p. 418: “J’appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l’idée de rapports; et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée.”

¹⁰ D. Diderot, *idem*, p. 424: “Le rapport en général est une opération de l’entendement, qui considère soit un être, soit une qualité, en tant que cet être ou cette qualité suppose l’existence d’un autre être ou d’une autre qualité.”

Consequentemente, quando consideramos um ser belo, estamos atentos às relações que nele observamos, ou seja, às relações reais que o nosso entendimento encontra nesse ser, com o auxílio dos sentidos. Estas tornam-se relações percebidas para o sujeito estético. A beleza reside, pois, nas relações reais contidas nas coisas e a sua percepção constitui o elemento essencial da noção que o homem forma em si de beleza.

A ideia de relação (relações) só se torna, efectivamente, compreensível se a unirmos à ideia diderotiana de percepção. Neste momento, a objectividade das coisas dialoga com a organização subjectiva e relativa do homem. Desta articulação nasce o sentimento ressonante do belo que ocorre sempre que o toque da coisa fora de nós impressiona a nossa sensibilidade e suscita o julgamento do nosso entendimento que combina estas ideias (relação ou relações). Assim, o sujeito que percebe a coisa com o seu corpo, é guiado pela sensação que esta provoca e que faz tocar algumas das suas cordas tocáveis. Só elas reagem a esta exterioridade delimitada, vibrando entre si e estendendo a sua vibração a outras, como acontece com um som emitido que traz consigo as suas harmónicas¹¹, a partir das quais se engendram outros sons. Como vemos, a exterioridade que exige, primeiramente, receptividade, transporta-se para a interioridade humana através duma actividade de ressonância primeira e segunda que engendram, pelo reconhecimento perceptivo das relações, o sentimento do belo. Oportuno será relembrar que o termo “percepção de relações” é originário do vocabulário musical tão expressivo do valor dado pelos Enciclopedistas a esta arte. Diderot inspira-se também em Leibniz que via na percepção das relações entre sons o princípio do prazer musical. Mas, o que importa relevar não é a simples repetição deste princípio leibniziano, mas a forma como o autor o vai interpretar: o corpo do homem permuta a sua veste, tornando-se um todo montado pela música, facto que lhe permite saborear a melodia do belo, despido das peças dispostas ruidosa e mecanicamente. Para além disso, estende este princípio a todas as artes, fazendo dele o emblema estético do prazer em geral que, como vemos, nasce da mais imaterial das artes. Terá sido ainda influenciado pelo fenómeno de recepção musical que faz convergir o sujeito e o objecto estéticos quando ocorre a harmonia ou a consonância das cordas vibrantes subjectivas com os sons do objecto estético que se unificam no timbre.

Diderot tem o mérito de sublinhar, com o auxílio da música, a natureza relacional e, ao mesmo tempo, relativa do belo. De facto, o homem não tem a percepção de uma coisa

¹¹ Em linguagem musical representa um som produzido numa série de sons que acompanham um outro que é fundamental.

diferente de si, em estado de “verdade sensorial pura”, antes estabelece um acorde consonante que pode ter derivado da dissonância entre as impressões exteriores e a sua interioridade própria, sendo o termo “percepção” equivalente ao termo “organização”. Diderot define este diálogo do seguinte modo: “A percepção das relações é, então, o fundamento do *belo*.”¹²

A união entre relação e percepção, como constatámos, é o emblema estético e aplica-se a todas as artes, ciências e à natureza, de modo que quando avaliamos, por exemplo, uma máquina, um quadro, um concerto, um fenómeno natural, só os categorizamos como belos, desde que expressem este fundamento estético unitivo. No entanto, a sua compreensão mais profunda pressupõe a explicitação da essência do belo real e do belo percebido.

Diderot afirma que um mesmo objecto ou ser, qualquer que seja, pode ser considerado belo, solitariamente, em si mesmo (belo real), ou relativamente a outros objectos ou seres (belo relativo). Assim, quando se consideram belos, por exemplo, uma flor ou um peixe, em si mesmos, desligados de todas as outras flores ou peixes, estamos a falar do belo real. Se, pelo contrário, atribuímos a qualidade de belo à flor ou ao peixe, por comparação a outras flores e a outros peixes, estamos perante o belo relativo. Nos dois casos, não nos afastamos do elemento comum originante da beleza que é a percepção das relações, ou seja, a apreensão, nas partes que compõem estes seres, de qualidades como a ordem, o arranjo ou combinação, a simetria, que traduzem as suas relações essenciais expressivas. Infere-se que se o homem julgar a realidade, desenvolvendo um esforço particularizante, “encontra” o belo real; se desenvolver um esforço generalizante e, simultaneamente, comparativo (há múltiplos belos relativos – ex: comparação entre rosa – rosas – flores – plantas – seres vivos), “encontra” o belo relativo. Afirma o autor o seguinte, a propósito desta problemática: “Podemos assegurar que qualquer que sejam os exemplos tomados na natureza, na pintura, na moral, na arquitectura, na música, etc., encontrá-los-ão sempre que se atribua o nome de *belo real* a tudo o que contém em si algo que desperte ou acorde a ideia de relação; e o nome de *belo relativo*, a tudo o que desperte as relações convenientes com as coisas a partir das quais foi feita a comparação.”¹³

¹² D. Diderot, *Recherches Philosophiques sur L’Origine et La Nature du Beau*, in *Oe. Esth.*, p. 428: “La perception des rapports est donc le fondement du *beau*.”

¹³ D. Diderot, *idem*, p. 422: “Mais nous pouvons lui assurer que, soit qu’il prenne ses exemples dans la nature, ou qu’ils les emprunte de la peinture, de la morale, de l’architecture, de la musique, il trouvera toujours qu’il donne le nom de *beau réel* a tout ce qui contient en soi de quoi réveiller l’idée de rapport,

O belo real recai sobre as coisas mesmas, sobre a exterioridade, sem desprezar o sujeito cujo entendimento observa a ideia de relações, enquanto o belo percebido, sempre relativo ao sujeito, à sua interioridade, não despreza a própria coisa que suscita a ideia de relações. O suporte do belo real é a coisa e do belo percebido é o sujeito que alicerça a sua consideração estética na coisa. O belo percebido é um belo relativo ao sujeito e que exige reconhecimento objectivo. Como nos diz Diderot: “O belo é sempre belo. Só a minha sensação varia. Eu passo à frente da fachada do Louvre sem a ver. Ela será menos bela para mim? De modo nenhum.”¹⁴

Resumindo a mensagem anterior, se o homem deixar de pensar ou de ver a fachada do Louvre, as partes que a compõem continuarão a ter a mesma forma e arranjo entre si, tal como a fachada continuará a ser bela independentemente da existência da humanidade. O desaparecimento desta última seria acompanhado do desaparecimento da noção de belo relativo ou percebido. A beleza é, pois, uma percepção do homem que resulta da sua estrutura física e mental, exigindo sempre a aplicação desta estrutura subjectiva a um dado objecto.

As relações radicam nas ideias de origem, arranjo, simetria, mecanismo, proporção e unidade. Sem elas o homem torna-se incapaz de qualificar as coisas que revelam, através destas qualidades, a sua melodia essencial. Ora, na medida em que a palavra beleza se aplica às coisas belas, são estas relações percebidas que aproximam a humanidade da sua natureza e o momento psicológico em que isso acontece é o da percepção.

Mas as relações percebidas podem ser confusas e indistintas. A beleza resulta, neste caso, de uma percepção confusa da riqueza e da complexidade das relações, sem que haja uma especificação de natureza intelectual, apenas um sentimento. O seu objecto, embora real, situa-se apenas a meio caminho do conhecimento relacional. Porém, o princípio não é menos constante: “Não há talvez dois homens que percebam exactamente as mesmas relações no mesmo objecto, e que o julguem *belo* no mesmo grau, mas se houvesse um único que não fosse afectado pelas relações em qualquer género, seria um perfeito estúpido; e se fosse insensível somente em alguns géneros, o fenómeno revelaria nele um

et le nom de *beau relatif*, à tout ce qui réveille des rapports convenables avec des choses auxquelles il en faut faire comparaison.”

¹⁴ D. Diderot, *idem*, p. 419: “Le beau est toujours beau. Il n’y a que ma sensation qui varie. Je passe devant la colonnade du Louvre sans la regarder. En est-elle moins belle pour moi? Nullement.”

defeito de economia animal; e nós ficaríamos sempre afastados do cepticismo, pela condição geral do resto da espécie.”¹⁵

As consequências desta tese, em que o acento recai no belo humano e relativo (belo percebido), fundamentado nas e pelas coisas (belo real), redimensiona a arte segundo o homem e as coisas, “descendo” à altura deste binómio e despojando-se do seu titanismo. Só, deste modo, se edificará uma “Ciência do Belo” que se distanciará da concepção convencional e relativista do mesmo, exposta criticamente pelo autor três anos antes, na obra *Carta sobre os Cegos*. Para o autor, em 1749, só a cegueira convencional e real podia justificar a afirmação de que a beleza era apenas uma palavra quando separada da noção de utilidade ou de bem¹⁶, como podemos constatar: “[...] e com um órgão a menos, quantas coisas existem cuja utilidade lhe escapa!”¹⁷ Infere-se assim que o cego que não vê e aquele que não quer ver não sabem julgar esteticamente, pois apenas imitam o juízo daqueles que vêem autenticamente: “Mas, quando diz *isto é belo*, não julga, simplesmente aplica o juízo dos que vêem. E que outra coisa fazem as três quartas partes das pessoas que decidem sobre uma obra de teatro, depois de a ter visto ou ouvido, ou sobre um livro, depois de o ter lido?”¹⁸ É preciso aprender a ver e a julgar autonomamente, *eidos* da atitude estética autêntica. Esta aprendizagem conduz a um alargamento da experiência estética, visto que esta depende da actividade sensorial relativa, mas ultrapassa o ponto de vista do sujeito que sente, quando se supõe uma correspondência objectiva nas coisas. Portanto, quando o cego declara que a noção de simetria, por exemplo, não desperta no seu interior qualquer sentimento de beleza, expressando apenas uma visão enclausurante da experiência estética, uma negação da alteridade e uma renúncia à possibilidade do sentimento se referir a uma realidade exterior a si. Por esta razão, Diderot prova-nos repetidamente a indissociabilidade entre a

¹⁵ D. Diderot, *idem*, p. 435: “Il n’y a peut-être pas deux hommes sur la terre qui aperçoivent exactement les mêmes rapports dans un même objet, et qui le jugent *beau* au même degré; mais s’il y en avait un seul qui ne fût affecté des rapports dans aucune genre, ce serait un stupid parfait; et s’il y était insensible seulement dans quelques genres, ce phénomène décèlerait en lui un défaut d’économie animale; et nous serions toujours éloignés du scepticisme, par la condition générale du reste de l’espèce.”

¹⁶ Devido à sua concepção de imitação como princípio fundante de qualquer criação artística, o autor nunca abandonará o desejo de aproximar o belo da verdade e a arte da utilidade moral e biológica (apesar de pôr em causa esta resignação do belo ao útil na obra de 1752 que temos vindo a comentar). A arte em geral deve servir a vida civilizacional e os costumes energéticos, bem como a conservação da espécie através da reprodução das leis naturais que asseguram a sua sobrevivência. Não esquecer que a arte alia, também, a natureza à técnica, actualizando a finalidade humana de acção e de reacção.

¹⁷ D. Diderot, *Carta sobre Los Cegos seguido de Carta sobre Los Sordomudos*, p. 11: “[...] y con un órgano de menos, cuántas cosas cuya utilidad se les escapa!”

¹⁸ D. Diderot, *id.*, *ibidem*: “Pero cuando dice *esto es hermoso*, él no juzga, simplemente aplica el juicio de los que ven: ¿y qué otra cosa hacen las tres cuartas partes de las personas que deciden sobre una obra de teatro, tras haberla visto u oído, o sobre un libro, tras haberlo leído?”

música e o corpo que aprende a saber-se musical, pois a música que o define não é forma matemática pura, fechada sobre si mesma, mas é um constante endereço e abertura para o outro. De facto, o som ou o seu oposto, o silêncio, supõem excedência de si próprios, o acto de serem escutados pelo outro ou por alguém cujo corpo é a sua habitação *senciente*. Sem este corpo musical, abertura necessária à alteridade, o toque estético perderia o seu sentido, bem como este dedilhar persistente do real que o faz ressoar interiormente quando “pesa”, com o entendimento do sábio ou do filósofo ou tão-só quando sente reflexamente à maneira do artista o belo ou feio da exterioridade objectiva. É necessário, de seguida, esclarecer a natureza do juízo de gosto, porque se são as mesmas cordas que vibram para o edificar, os seus caracteres terão de ser comuns ao homem total. No entanto, o toque do gosto parece ser recebido e compreendido de modos diferentes ao longo da História da Filosofia: Hume, Diderot e Kant são arquétipos desta evidência estética.

d) O Juízo de Gosto: Hume, Diderot e Kant

Neste momento, pretender-se-á explicitar a originalidade melódica do juízo de gosto, a partir de um diálogo inicial entre dois autores mais próximos no espaço e no tempo do que no pensamento estético: Hume e Diderot (Diderot foi apresentado a David Hume em Outubro de 1763. Hume residiu três anos em Paris). Entre a descontinuidade e a continuidade, os dois filósofos revelarão uma visão mais humana da mundividência estética, negando ao gosto qualquer natureza supra-sensível ou inteligível. Com Hume, o belo humanizar-se-á, ao tornar-se uma qualidade humana e com Diderot naturalizar-se-á, quando passar a ser encarado como uma qualidade da natureza que pode ser percebida pelo homem. A própria concepção de génio transmutar-se-á: esta potência do sentir e do pensar regressará à terra para representar a norma viva do gosto, no caso humeano, ou para imitar, expressivamente, o belo real subsistente na natureza ou o seu modelo ideal transpositivo, no caso diderotiano.

Apesar da apresentação das diversas contribuições dadas pelos autores para a compreensão da originalidade do juízo de gosto que se situam, sobretudo, na determinação das faculdades que interagem para a sua efectivação, concluir-se-á que os valores estéticos continuam ainda a demandar uma legitimação fora de si mesmos, noutros valores estranhos ao idioma da Estética, como o agradável, a verdade e o bem. No entanto, as suas reflexões servirão como ponto de partida para a inteligibilidade do

pensamento estético ulterior. Partindo deste estudo comparativo, apreender-se-á melhor a intenção crítica e a consequente atribuição kantiana de uma natureza reflexionante e de uma finalidade sem fim à faculdade de julgar, como afirma Lalande: “O Belo é uma finalidade sem fim. Tal significa que um objecto é julgado Belo quando os seus elementos estão em relação ao todo na mesma relação que as partes de um organismo em relação ao organismo no seu total, ou os meios em relação ao fim, mas sem que esta adaptação seja considerada como servindo na realidade, para algum fim, seja utilitário, moral ou intelectual.”¹⁹

1) O Toque do Gosto em Hume

Durante o devir espiritual setecentista a nova excelência da Estética é anunciada por Baumgarten. Este considera-a como uma ciência que deverá ter por objecto principal a sensibilidade e não a estrutura e a criação das obras de arte. Hume reitera este pensamento ao propor edificar uma verdadeira teoria estética, radicalmente fundada nos princípios de uma filosofia empirista que aborda os problemas da arte, partindo de uma reflexão sobre o sujeito da experiência artística e desviando-se da perspectiva classicista que privilegia a reflexão sobre as obras de arte consideradas em si mesmas ou na sua relação com as regras estabelecidas para uma recta edificação do *cosmos* estético. Hume deseja compreender a especificidade da arte e da experiência estética estendendo o método experimental às ciências humanas: a beleza artística não pode separar-se da beleza moral ou virtude que esclarece a “anatomia da natureza humana.”²⁰ Assim, o homem humeano é dotado de uma natureza que o determinou a proferir juízos (estéticos, éticos, científicos, etc.), como também a respirar e a sentir simples ou reflexamente (o sentir-se ou o sentimento). O homem enquanto ser que sente é um ser de paixão, que afecta e é afectado. Mas, Hume crê e defende a conversão da paixão em gosto, um outro fenómeno que só pode ocorrer num ser *senciente*. No seu ensaio *Da Delicadeza do Gosto e da Paixão* de 1742, explicita as condições de possibilidade desta conversão e a sua significância no desenvolvimento efectivo da felicidade humana.

Em primeiro lugar, considera que existem homens dotados de uma delicadeza de paixão que lhes é própria devido à sensibilidade muito refinada que os distingue dos

¹⁹ André Lalande, *Vocabulário - Técnico e Crítico - Da Filosofia*, Porto, ed. Rés, s.d. vol.I, p. 144.

²⁰ Renée Bouveresse, *Introduction*, in David Hume, *Essais Esthétiques*, Paris, ed. Flammarion, 2000, p. 25, nota 2: “l’anatomie de la nature humaine.”

restantes. A conversão desta delicadeza é necessária, porque os prazeres e alegrias da vida são tão raros e os infortúnios e dores tão frequentes que este temperamento tão vivo de paixões mais sofre do que se apraz, determinando-se na sua conduta pela imprudência e não pelo bom senso, desviando-se da seguinte verdade vivencial: os acontecimentos constitutivos da boa ou da má sorte na vida não dependem da vontade humana. Hume, seguindo as evidências da observação, considera que alguns homens possuem uma delicadeza de gosto que se assemelha, em parte, a esta delicadeza de paixão, pois a sensibilidade que acompanha toda a espécie de beleza ou de fealdade é comparável àquela que acompanha a experiência da fortuna ou da adversidade. Neste sentido, ambas têm efeitos análogos: aumentam a esfera da sensibilidade ao prazer e à dor, bem como a felicidade e a miséria humanas. No entanto, a delicadeza do gosto deve ser desejada e cultivada e a delicadeza da paixão convertida ou transformada na primeira, devido ao seu carácter voluntário, livre e selectivo, como refere o autor: “Os bons ou maus acidentes da vida pouco estão à nossa disposição; mas podemos muito bem decidir que livros vamos ler, a que ocupações nos vamos entregar e que companhia vamos conservar.”²¹ Estando a felicidade nas mãos do homem, pois derivada dos objectos que dependem da sua escolha, o gosto torna-se uma terapia²² que educa o sentimento para a ponderação reflexiva, para as emoções mais elegantes, tranquilas e ternas, distanciadas da rudeza e da precipitação. Favorece o amor e a amizade por limitar a escolha da companhia, como analogamente, auxilia o espírito na selecção natural das emoções ténues, o que pressupõe a desvalorização do gozo extraído da satisfação dos apetites agradáveis como os caprichos do luxo e a exaltação dos prazeres retirados da compreensão de um poema, de um raciocínio ou de uma sólida e não fugaz amizade. A delicadeza de gosto actualiza-se através da comunicação habitual com as artes e com os diversos tipos de beleza: musical, pictórica ou poética. Estimula o sentir, desenvolve a capacidade de julgar, ensinando o homem a ser indiferente à frivolidade, o que possibilita a eclosão de uma concepção mais justa da sua existência e um enriquecimento da sua percepção sobre a realidade. Hume explicita o seu optimismo na delicadeza humana do gosto através da metáfora dos

²¹ David Hume, *Of the Delicacy of Taste and Passion, in Essays Moral, Political and Literary*, Indianapolis, ed. Eugene F. Miller, Liberty Fund., 1985, p. 5: “The good or ill accidents of live are very little at our disposal; but we are pretty much masters what books we shall read, what diversions we shall partake of, and what company we shall keep.”

²² Enquanto a delicadeza da paixão pode trazer à vida humana a infelicidade, a delicadeza do gosto que se distingue da primeira pela intervenção do julgamento, é a fonte dos maiores prazeres que se ligam ao estudo e à vivência em sociedade. O gosto deve ser cultivado para que o homem se cure da sua dimensão “patológica” (*pathos*). Renée Bouveresse refere, na introdução dos *Essais Esthétiques*, o aparecimento no pensamento humeano da ideia moderna de uma terapia humana possível pela arte.

relógios²³: “[...] o juízo pode ser comparado ao caso dos relógios, onde a mais comum das máquinas é suficiente para dizer as horas, mas só a mais elaborada pode indicar os minutos e os segundos e distinguir as diferenças temporais mais pequenas.”²⁴

O princípio da conversão da paixão em gosto está igualmente presente na interpretação humeana da tragédia²⁵: nela os procedimentos artísticos convertem as cenas trágicas da vida em cenas apazíveis para o espectador. A responsabilidade desta conversão está, sobretudo, na delicadeza da imaginação que acompanha o gosto e que se apaixona, ao ser afectada pelas paixões reais. Mas ao reflectir sobre as formas da sua fixação, este jogo da imaginação vence e domina as próprias paixões concretas que podem ser dolorosas, ultrapassando os limites que estas deveriam impor ao espírito humano. A ilusão deleitosa que a imaginação traz à existência, liberta a arte e a cultura da adaptação fiel e eficaz ao objecto real. Situa o homem e as suas criações no campo do possível e proporciona o desenvolvimento de uma cultura do prazer e da felicidade²⁶. Assim, o segredo da tragédia, representativa da arte em geral, une-se ao movimento lúdico da imaginação que causa prazer e afasta-se da ideia defendida por Fontenelle de que o homem sente agrado nas cenas trágicas, porque estas exteriorizam paixões imitadas, imaginadas, fictícias e enfraquecidas. Consequentemente, o gosto é um sentimento da imaginação transbordante e não do coração.

No ensaio *Da Norma do Gosto* escrito em 1757, Hume procura reflectir sobre a natureza do gosto e do belo, partindo da afirmação relativista e céptica de que existe um gosto no plural que se evidencia na máxima “a cada sujeito o seu gosto”. Esta é uma questão de facto retirada, indiscutivelmente, da observação e da experiência. Deste modo, é inútil investigar o belo em si, porque só existe um belo para o sujeito, resultante de um sentimento próprio que permite a atribuição subjectiva da qualidade da beleza ou da fealdade a um objecto singular. Conclui-se que a beleza é uma questão de valor (não é uma questão de facto) e não é uma propriedade objectiva das coisas, mas o resultado de

²³ Ver Bernard le Bovier de Fontenelle, *Pluralité des Mondes*.

²⁴ D. Hume, *Of the Delicacy of Taste and Passion*, in *Essays Moral, Political and Literary*, p. 7: “[...] the judgment may be compared to a clock or watch, where the most ordinary machine is sufficient to tell the hours; but the most elaborate alone can point out the minutes and seconds, and distinguish the smallest differences of time.”

²⁵ A sua concepção de tragédia encontra-se expressa no ensaio *Da Tragédia (Of Tragedy)* redigido em 1755.

²⁶ A imaginação pode, apaixonada por alguns caracteres, criar os mais diversos quadros de crenças, transpondo e prolongando a percepção da realidade, como se testemunha no seguinte exemplo: “um solo fértil, mas deserto, leva-nos a pensar na felicidade dos seus possíveis habitantes” in Gilles Deleuze, *Empirisme et Subjectivité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 49: “[...] un sol fertile, mais désert, nous porte à penser au bonheur de ses habitants possibles.”

uma avaliação subjectiva humana. Sem o homem os objectos não seriam belos ou feios, como explicita o autor: “A beleza não é uma qualidade das coisas mesmas, existe apenas no espírito de quem as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente. Uma pessoa pode até perceber deformidade onde outra encontra beleza, e qualquer indivíduo deve aquiescer ao seu próprio sentimento, sem ter a pretensão de regular o dos outros. Procurar a beleza real ou a deformidade real é uma investigação tão infrutífera, como procurar determinar o doce ou o amargo autênticos.”²⁷

Hume ao assumir que o belo apenas existe no interior da natureza humana, reforça a sua ideia de que qualquer afirmação sobre o belo, dotada de uma pretensão ontológica, se reduz a uma simples crença, a uma reacção subjectiva da natureza humana, como acontece igualmente com o princípio de causalidade que não existe fora do homem. O que a natureza deixa que os sentidos percepcionem são as impressões de um espectáculo de sucessivos e contíguos fenómenos, que não se encontram ligados entre si por uma conexão necessária. Hume remonta, assim, da ideia de conexão necessária à sua impressão originária, submetendo a razão ao tribunal da impressão sensível que é a origem de todas as ideias. Conclui que esta ideia não deriva de uma impressão de sensação, mas de uma impressão de reflexão²⁸ que significa um impulso do nosso espírito ou o sentimento que temos das operações que o constituem (ex: emoções, paixões, todos os fenómenos de desejo e de vontade). O fundamento legítimo do princípio da causalidade é a crença humana que é um facto psicológico. Hume esclarece, deste modo, a génese psicológica da causalidade: a repetição de casos semelhantes e a sua conjugação constante ao longo das experiências passadas impele o espírito a acreditar que uma causa será seguida de um efeito esperado, partindo da força do hábito. A imaginação, força produtora e antecipatória²⁹, permite este deslizar habitual de um objecto para outro, fornecendo a única impressão originante da ideia de conexão necessária. Em suma, tanto a beleza (valor do “sistema” poético) como a causalidade (ideia fulcral do “sistema científico”) são apenas impressões interiores do espírito

²⁷ D. Hume, *Of the Standard of Taste, in Essays Moral, Political and Literary*, p. 230: “Beauty is no quality in things themselves: it exists merely in the mind which contemplates them, and each mind perceives a different beauty. One person may even perceive deformity, where another is sensible of beauty, and every individual ought to acquiesce in his own sentiment, without pretending to regulate those of others. To seek the real beauty, or real deformity, is as fruitless an enquire, as to pretend to ascertain the real sweet or real bitter.”

²⁸ Existem outras ideias que derivam de impressões de reflexão: a ideia de substância e de probabilidade.

²⁹ A imaginação não se confunde com a memória reprodutora, pois prolonga o impulso que esta última lhe comunica. A imaginação é menos fiel à repetição das impressões do que a memória.

humano. Não existe, portanto, causalidade, nem beleza nas coisas ou nos objectos mundanos.

O “sistema” poético das coisas, tal como o “sistema” científico, produz em nós, como vimos, uma certa ordem de crença, porque o sentimento de belo depende de uma impressão de reflexão. Não é efeito de uma qualidade objectiva das coisas dada na sensação que será, posteriormente, matéria do conhecimento e de um juízo cognitivo, mas procede de um sentimento que nasce da adaptação entre um sujeito e um objecto particulares. Como o acordo e a simpatia entre o homem e a coisa é sempre *a posteriori*, não se pode fixar nenhuma conexão necessária entre os dois elementos constitutivos da experiência estética e aferir cânones estéticos. Sabemos apenas que a imaginação favorece o prazer quando o desvia do destino das paixões, conferindo-lhe permanência, ao mover-se do sentido estético de uma impressão à atribuição do valor de belo. Assim, quer a beleza, quer a virtude são uma certa espécie de sentimentos que produzem prazer ou satisfação. Pelo contrário, a fealdade e o vício produzem dor e sofrimento. Mas, Hume vai mais longe ao afirmar que o prazer e a dor não só acompanham a beleza e a virtude, a fealdade e o vício, como constituem a sua essência, o conteúdo necessário das percepções estéticas, o seu dado vivo. Então, toda a percepção humana de um valor estético ou ético tem na sua origem a surpresa de uma satisfação. O sentimento é a fonte de toda a apreciação humana e precede o momento do julgamento estético, como nos diz Michel Malherbe: “O sentimento- *feeling*-precede então o julgamento. É o que confere às percepções estéticas ou à criação artística o seu carácter ousado e frágil.”³⁰ Contudo, o julgamento estético posterior implica a razão indiferente, incapaz de suscitar uma emoção e de agir sobre a natureza humana como o gosto, mas requerida nas operações da primeira faculdade como condição do seu exercício, enquanto poder das regras que, segundo Michel Malherbe, quase não se distingue do entendimento, porque é um meio ao serviço de um retorno à pureza do exercício natural do gosto, tarefa a que Hume se dedicará com vista à superação deste relativismo de facto.

Hume afirma, no ensaio *Da Norma do Gosto*, que apesar da diversidade de gostos observada na humanidade, existem princípios gerais de aprovação ou de desaprovação, pois há certas formas ou qualidades do objecto que se calculam provocar o agrado ou o desagrado na constituição interna do homem. Este cálculo não resulta de um raciocínio *a*

³⁰ Michel Malherbe, *La Philosophie Empiriste de David Hume*, Paris, ed. Vrin, 1976, p. 188: “Le *feeling* précède donc le jugement. C’est ce qui fait le caractère hasardeux et fragile des perceptions esthétiques ou de la création artistique.”

priori, nem se confunde com um conhecimento do entendimento abstracto, fruto da sua concordância com as definições que o constituem (trata-se das relações de ideias - ex: a proposição dois vezes cinco é igual a metade de vinte. Expressam uma relação necessária entre números que se descobre pela simples operação do entendimento desligado dos factos). Encontra simplesmente o seu fundamento nas experiências passadas, na história do gosto, nas observações gerais sobre o que agradou à humanidade inteira em todas as nações e épocas, independentemente de qualquer moda, como afirma o autor: “O mesmo Homero que agradava a Atenas e Roma há dois mil anos é ainda admirado em Paris e Londres. Todas as diferenças de clima, governo, religião e linguagem foram incapazes de obscurecer a sua glória.”³¹

Hume quer atribuir ao gosto e à beleza um estatuto universal e desviar estas realidades humanas de um subjectivismo e relativismo definitivos. Assim, procura a universalidade e objectividade do gosto e do belo na própria natureza humana, porque a esfera do sentimento é mais justa e mais autêntica do que a esfera do entendimento³², uma vez que o seu referente não está na exterioridade. Segundo Luc Ferry: “[...] é este mesmo imanentismo que vai fundar a superioridade da arte sobre a ciência, a possibilidade para a obra bela, de escapar ao relativismo para aceder, senão à universalidade absoluta, pelo menos a um consenso bem mais geral e bem mais duradouro do que aquele a que podem aspirar as mais altas manifestações do pensamento científico ou filosófico.”³³

Hume explica que o consenso a que os homens chegam relativamente aos valores estéticos funda-se na afirmação de uma uniformidade ou unicidade da natureza humana. Consequentemente, a natureza dos homens, ou seja, a sua estrutura interna é essencialmente homogénea: o sentido interno ou o sentimento foi dado pela natureza a toda a espécie humana e é um impulso geral predeterminado, como explicita Renée Bouveresse: “Hume ilustra a sua tese com o instinto sexual, indeterminado, que a natureza colocou em todos os seres vivos. Este fixa-se (no homem) sobre um ser particular pelo efeito de certas qualidades que lhe causam prazer.”³⁴ Luc Ferry acrescenta

³¹ D. Hume, *Of the Standard of Taste*, in *Essays Moral, Political and Literary*, p. 233: “The same HOMER, who pleased at ATHENS and ROME two thousand years ago, is still admired at PARIS and at LONDON. All changes of climate, government, religion, and language, have not been able to obscure his glory.”

³² As determinações do entendimento são menos justas, pois dependentes da exterioridade. Neste sentido, a objectividade científica é provisória e “revisível”.

³³ Luc Ferry, *Homo Aestheticus*, Coimbra, ed. Almedina, 2003, p. 76.

³⁴ R. Bouveresse, *Introduction*, in David Hume, *Essais Esthétiques*, p. 22, nota 1: “Hume cite en illustration de sa thèse l’instinct sexuel, indéterminé, que la nature a placé chez tous les êtres vivants.”

o seguinte: “[...] o receptáculo, portanto, das impressões sensíveis é *em princípio* idêntico em todos os homens - e as variações do gosto poderão apenas provir do facto desse receptáculo ser mais ou menos puro.”³⁵

Hume considera que a norma, padrão ou modelo do gosto é a própria natureza humana e através dela é possível reconciliar os juízos estéticos dos homens e aceder à “católica e universal beleza”³⁶, bem como ao critério distintivo do bom e do mau gosto que destrona a ideia de igualdade exigida no momento céptico. Hume explicita-nos a sua intenção: “É aqui suficiente, para o nosso objectivo, provar que não é possível pôr no mesmo pé o gosto de todos os indivíduos, e que alguns homens em geral, por mais difícil que seja identificá-los rigorosamente, devem ser reconhecidos pelo sentimento universal como merecedores de preferência, acima dos outros.”³⁷

Apesar de o autor defender as naturais disposições ou propensões do gosto em todos os homens, reconhece, ao mesmo tempo, uma diversidade de gostos que assenta num problema fundamental: o da articulação entre as possibilidades universais do gosto inerentes ao homem e o conhecimento ou experiência necessários a torná-lo operativo. O gosto revela-se, simultaneamente, como um fenómeno congénito e experimental.

Uma nova verdade de facto se revela: o bom gosto é exercitado pelos próprios homens de gosto. Os homens entendidos ou conhecedores são a norma viva do gosto que não pode transcender a existência empírica e concreta destes juízes competentes, dotados de uma natureza mais feliz, cuja sensibilidade ao belo é particularmente refinada pela força da experiência e prática das artes, pelo bom senso (o recto ou são entendimento) que evita a precipitação e a prevenção, pela delicadeza da imaginação, pela comparação habitual das diversas espécies de beleza, pela saúde dos órgãos receptores e das faculdades do espírito. O critério do gosto é, então, fornecido pela constituição e estrutura desta elite humana que representa radical e universalmente a natureza de todos os homens. Deste modo, a norma do gosto encarna em certos homens como Hogarth e Reynolds, que são os especialistas geniais em matéria artística e que merecem a confiança dos demais homens, cuja operatividade e pureza ou delicadeza de gosto é

Celui-ci se fixe (chez tel homme) sur un être particulier par l’effet de certaines qualités qui lui procurent du plaisir.”

³⁵ L. Ferry, *Homo Aestheticus*, p. 78.

³⁶ D. Hume, *Of the Standard of Taste*, in *Essays Moral, Political and Literary*, p. 233: “[...] the catholic and universal beauty.”

³⁷ D. Hume, *idem*, p. 242: “It is sufficient for our present purpose, if we had proved, that the taste of all individuals is not upon an equal footing, and that some men in general, however difficult to be particularly pitched upon, will be acknowledged by universal sentiment to have a preference above others.”

menos feliz. Esta poderá, contudo, ser reabilitada ou convertida, apesar das naturais diferenças de temperamento e de costumes ou de opiniões nacionais³⁸, quando um homem é capaz de cultivar exaustivamente a sua percepção estética e de exercitá-la autonomamente (longe de preconceitos, superstições ou fanatismos). Este esforço permitir-lhe-á atingir a universalidade natural do gosto, na sua singularidade concreta. Mas, como vimos, as personalidades - padrão do gosto são raras, como demonstra Hume, quando recorre a um conhecido episódio da obra *Dom Quixote*: “É com muita razão, diz Sancho ao escudeiro de nariz comprido, que pretendo ser apreciador de vinho: é uma qualidade hereditária na nossa família. Dois dos meus parentes foram uma vez chamados a dar a sua opinião sobre um barril de vinho que se supunha que fosse excelente, pois era velho e de boa colheita. Um deles prova-o, examina-o, e depois de madura reflexão declara que seria bom, não fosse um ligeiro sabor a couro que nele percebera. O outro, depois de empregar as mesmas precauções, dá também o seu veredicto favorável ao vinho, mas a sua única reserva está no sabor a ferro que nele consegue distinguir. Não podes imaginar como ambos foram ridicularizados pelo seu juízo. Mas quem riu por último? Ao esvaziar o barril, foi encontrada, no fundo, uma velha chave amarrada a uma correia de couro.”³⁹

Com este episódio, Hume relata a tarefa valiosa da elite estética (neste caso, os parentes de Sancho) que permite reconciliar o gosto humano, representando a chave e a correia o modelo objectivo e seguro do gosto. O gosto atrás relatado é, contudo, de natureza corpórea, reduzindo-se ao critério da agradabilidade, ou seja, daquilo que apraz aos nossos órgãos sensoriais, pressupondo uma satisfação empírica dependente da existência material do objecto. Narra especificamente a delicadeza de paladar que afere de forma distinta as qualidades ou defeitos dos diversos sabores que se lhe apresentam. Mas, seguindo o percurso estabelecido pelo autor nas obras estudadas, este gosto físico permite compreender, através da analogia, o gosto mental que é um poder humano que possibilita avaliar as obras de arte, as perfeições ou imperfeições de um discurso, de um

³⁸ Jean-Baptista Dubos e Montesquieu defendiam que a constituição do espírito é moldada pelas tradições nacionais.

³⁹ D. Hume, *Of the Standard of Taste, in Essays Moral, Political and Literary*, pp. 234-235: “It is with a good reason, says SANCHO to the squire with the great nose, that I pretend to have a judgment in wine: This is a quality heredity in our family. Two of my kinsmen were called to give their opinion of a hogshead, which was supposed to be excellent, being old and a good vintage. One of them tastes it; considers it; and after mature reflection pronounces the wine to be good, were it not for a small taste of leather, which he perceived in it. The other, after using the same precautions, gives also his verdict in favour of the wine; but with the reserve of a taste of iron, which he could easily distinguish. You cannot imagine how much they were both ridiculed for their judgment. But who laughed in the end? On emptying the hogshead, there was found at the bottom, an old key with a leathern thong tied to it.”

quadro, de um poema e perceber a sua beleza ou fealdade. A beleza de uma obra de arte não se identifica com a agradabilidade, porque a delicadeza do gosto que a desvela é sempre uma qualidade mais desejável do que a delicadeza do paladar, do tacto ou da visão. Trata-se da fonte dos mais puros e inocentes prazeres da humanidade e de uma força unitiva humana. Assim, uma obra de arte é sempre bela quando revela ao homem a virtude, desprezando o vício. O gosto mental alia-se à moralidade. Deste modo, a “beleza católica e universal” liga-se, na sua essência, à beleza moral que é a condição de possibilidade de uma saúde terrestre. Se o prazer nasce desta ligação, a arte não tem qualquer significância sem uma finalidade moral, como refere Renée Bouveresse: “É que, segundo Hume, a arte tem como fim tornar o homem mais feliz, integrá-lo na sociedade, consolidar os seus sentimentos morais que estão intimamente ligados ao sentido artístico.”⁴⁰

2) O Toque do Gosto em Diderot

Diderot, por seu turno, procedeu a uma genealogia do belo para encontrar o elemento fundante do juízo de gosto e do prazer estético. Diderot discordaria, certamente, do pensamento humeano que alia a objectividade estética à própria natureza humana, como explicitam André Cresson e Gilles Deleuze: “[...] a regra do gosto confere ao sentimento a objectividade que o transforma em juízo estético.”⁴¹

Analisando de novo a obra diderotiana *Investigações Filosóficas sobre a Origem e a Natureza do Belo*, detectamos a preocupação do autor em fundar o belo e o juízo estético numa exterioridade além da natureza humana, visto que o belo, ao contrário de Hume, é entendido como uma qualidade intrínseca da coisa. A objectividade estética está, por esta razão situada nas coisas, na natureza multiforme da qual o homem é apenas um pequeno fragmento. Contudo, a subjectividade humana não é esquecida, porque só o ser humano pode “reconhecer” a beleza presente na natureza e nas coisas, porque o seu corpo é uma espécie de cravo onde ressoa “deleitosamente” a alteridade relacional que não ofende os seus órgãos. O belo resulta, então, da percepção humana das relações constitutivas das coisas. O belo e o juízo de gosto fundam-se nesta convivência harmoniosa do homem

⁴⁰ R. Bouveresse, *Introduction*, in David Hume, *Essais esthétiques*, p. 25: “C’est que, selon Hume, l’art a pour but de rendre l’homme plus heureux, de l’intégrer à la société, d’affermir en lui les sentiments moraux qui sont intimement liés au sens artistique.”

⁴¹ André Cresson e Gilles Deleuze, *David Hume, Sa Vie, Son Oeuvre, Sa Philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952, p. 58: “[...] la règle du goût confère au sentiment l’objectivité qui le transforme en jugement esthétique.”

com a natureza que lhe é imanente e, ao mesmo tempo, transcendente. Esta dualidade entre imanência e transcendência é, sem dúvida, uma razão explicativa do gosto plural que Diderot também observa. Deste modo, Diderot defende que nenhum homem pode ter uma percepção reprodutora de uma coisa diferente de si, porque concilia, contemporaneamente, as sensações objectivas com a sua interioridade subjectiva, singularmente organizada e organizadora.

Para Diderot, a radicalidade do prazer estético reside nas relações reais que o ser humano percebe na natureza e o juízo de gosto constitui-se, geralmente, quando o sujeito “põe em marcha” o seu entendimento e, primeiramente, a sua sensibilidade, faculdades humanas da percepção. A actividade perceptiva não se completa, no entanto, sem a intervenção das coisas, da natureza, da alteridade. Mas, esta percepção exclui, ainda, o poder transbordante da imaginação, contrariando a filosofia humeana. No entanto, a força da imaginação produtora será reabilitada, posteriormente, como faculdade possibilitante de uma maior consonância entre o artista genial e a natureza que o primeiro imita e expressa na obra de arte.

O autor precisa, no entanto, que o juízo de gosto nem sempre é um fenómeno representativo do pensamento ou do conhecimento, como no caso da apreciação de objectos novos e essencialmente complexos, e pode ser, pela sua fuga à determinação e objectivação do entendimento, um fenómeno do sentimento particular, quando se trata, por exemplo, de uma percepção menos clara da riqueza das relações objectivas ou da apreciação de objectos habituais cujo conjunto de relações (ordem, arranjo ou combinação, relação, simetria, mecanismo, proporção e unidade) já foi, anteriormente, apreendido pelo entendimento, como refere Diderot: “Quando julgamos um objecto habitual, que nos agrada desde a mais tenra idade, julgamos estes objectos, cremos nós, pelo sentimento. Quando deparamos com objectos novos e complexos pelas relações, tal princípio será surpreendido e posto entre parêntesis: o prazer, esperará para se fazer sentir, até que o entendimento se pronuncie sobre a *beleza* do objecto.”⁴²

Consequentemente, Diderot aproxima-se de Hume ao afirmar que o belo pode ser uma “verdade do sentimento”, mas ao mesmo tempo afasta-se dele, ao não acreditar na possibilidade de um sentimento universal do gosto, nem na legitimação deste através de

⁴² D. Diderot, *Recherches Philosophiques sur L’Origine et la Nature du Beau*, in *Oe. Esth.*, pp. 419-420: “J’ose assurer que toutes fois qu’un principe nous sera connu dès la plus tendre enfance, et que nous en ferons par habitude une application facile et subite aux objets placés hors de nous, nous croirons en juger par sentiment, mais nous serons contraints d’avouer notre erreur dans toutes les occasions où la complication des rapports et la nouveauté de l’objet suspendront l’application du principe: alors le plaisir attendra, pour se faire sentir, que l’entendement ait prononcé que l’objet est *beau*.”

uma uniformidade da natureza humana⁴³ e ainda ao afirmar que o sujeito estético julga a beleza de um ser aliando-a ao ideal da verdade, à maior conformidade possível entre sujeito-objecto, o que conduz a uma quase identificação entre o juízo de gosto e o juízo cognitivo. Como vemos, em Diderot, a universalidade desejável do gosto só poderia alicerçar-se na natureza trans-humana, na alteridade, no momento em que o belo real fosse reconhecido uniformemente por toda a humanidade. Mas sabemos, também, através de Diderot, que o juízo e o prazer estéticos têm como causa as relações reais que se transmutam em relações percebidas. O princípio da beleza verdadeira ou real é, pois, inatingível pela medida humana e revela ainda uma indeterminação na especificidade da Estética. Em Hume, esta indeterminação está presente quando o filósofo empirista relaciona o gosto corpóreo com a satisfação empírica ou agradabilidade e quando une a beleza artística à beleza moral. Diderot afirma que o juízo de gosto não só se funda naquilo que as coisas são (belo real - relações reais), mas naquilo que estas devem ser, em nome de uma finalidade interna ou bem (perfeição). Hume salienta também a importância da finalidade interna ou perfeição na constituição do gosto mental. Ambos defendem que a própria arte se esvazia de sentido quando não possui uma finalidade ou interesse moralizante, capaz de converter as paixões mais grosseiras em paixões delicadas; por esta razão o modelo da arte pela arte não é percebido pelos dois autores estudados⁴⁴.

Todavia, tanto Hume como Diderot sublinham a importância indiscutível de um exercício natural e autónomo do gosto. Sem este exercício perceptivo livre, não retornaremos à natureza (humana e geral) e não julgaremos, mas apenas imitaremos juízos da autoria de outrem.

Na obra *Pensamentos detalhados sobre a Pintura* iniciados com o *Salão* de 1767, Diderot expõe uma posição filosófica sobre o gosto que é oposta a qualquer espécie de inatismo ou apriorismo. Como os conhecimentos, o gosto humano é, também, experimental. O gosto é, desde 1762, uma espécie de “instinto do belo”⁴⁵ ou uma

⁴³ Como veremos o gosto em Diderot é experimental, dependendo da sociedade “receptiva” como acontece com a recepção musical, da formação individual e da variável organização biológica da humanidade que provoca também uma recepção peculiar: depende da mobilidade do diafragma, sede do sentimento, ou da forma da cabeça, sede do pensamento. Por exemplo, há uma organização da cabeça própria do pintor, do poeta, do orador, etc.

⁴⁴ A Santíssima Trindade diderotiana formula-se do seguinte modo: A Verdade é o Pai, o Filho é o Bem e o Espírito Santo é o Belo. Esta fórmula humanizada da Trindade é retratada na obra *Sobrinho de Rameau* de 1762.

⁴⁵ D. Diderot, *Pensées détachées sur la Peinture*, in Denis Diderot, *Oe. Esth.*, p. 752, nota 2: “l’instinct du beau.”

facilidade adquirida que resulta de uma infinidade de pequenas experiências reiteradas pelo hábito e pela observação. O julgamento estético humano não é dirigido por um instinto divino, mas é um mecanismo que se adquire com a multiplicidade de experiências passadas que aguçam o discernimento do belo. Em Hume, o gosto tem uma origem dupla: é natural e experimental, reforçado pelo hábito. Diderot contesta que esta facilidade adquirida seja um recurso da natureza e que radique, ainda, num sexto sentido, como testemunha a sua conversa com Suard em 1767: “Eu responderia que, este sexto sentido em que alguns metafísicos ingleses acreditaram, é uma quimera; tudo é experimental em nós.”⁴⁶

O gosto, por si só, nada cria, apenas compara e escolhe acolher ou rejeitar as combinações propostas pela experiência ou pela imaginação. É um poder da razão que é perfectível com a idade e antecedido pelo hábito. Depende da memória, da imaginação e do estudo do mundo da arte, sobretudo dos Antigos, exemplos de um regresso ao natural. Mas, este hábito de julgar é, também, preparado pelas qualidades naturais do seu agente. Diderot volta a aproximar-se de Hume, mas o seu pensamento não pretende confirmar a universalidade do juízo de gosto, apenas a sua divergência. Contudo, enquanto crítico de arte, anuncia a sua admiração por Chardin, Greuze e Vernet, por possuírem um gosto mais natural, um bom gosto que lhes permite imitar mais rigorosamente a natureza relacional na obra de arte. Diderot não pressupõe a existência de normas vivas do gosto, mas pensamos que estes artistas retratam o bom gosto, o dever ser deste “instinto do belo”, enquanto poder aproximativo do homem e da natureza. Assim, as suas qualidades determinam o critério distintivo do bom e mau gosto num contexto temporal determinado. Eles têm uma natureza mais feliz, porque mais consonante com a natureza exterior.

Como vimos, Hume e Diderot oscilam entre uma Estética do Sentimento e da Razão mesma. Em nome desta Estética por libertar, Hume, por exemplo, assegura o consenso universal estético num termo exterior à própria humanidade, ou seja, numa misteriosa finalidade organizativa da natureza humana, segundo uma espécie de harmonia preestabelecida tão feliz, que permite postular um princípio forte de unicidade, princípio este, que confere às impressões sensíveis uma consonância na ordem do gosto da humanidade total. Por outro lado, Diderot perspectiva o *cosmos* estético enlaçado ao

⁴⁶ D. Diderot, *idem*, p. 752, nota 2: “Je répondis que ce sixième sens, que quelques métaphysiciens avaient accredité en Angleterre, était une chimère; que tout était experimental en nous.”

Cosmos natural, de tal forma que o segredo da arte não está na observância e actualização de regras subjectivas, como em Hume, mas na imitação da natureza e / ou da realidade quotidiana social, objecto menos nobre para os clássicos. A imitação deve acompanhar as regras de transformação constante da alteridade natural a representar. Esta deve ser, segundo Herbert Dieckmann⁴⁷, uma imitação directa e material das coisas, decifradora da sua equação relacional, matriz emblemática da sua origem musical. Mas esta ideia está presente no primeiro momento do pensamento diderotiano, em que as convicções empiristas e naturalistas se sobrepõem a uma concepção mais espiritualista que dominará num segundo momento. Este último momento do pensamento diderotiano parte do sujeito criador da obra de arte que permuta a imitação em expressão das relações reais percebidas na alteridade. A transcendência devém quase-imanência. Assim, no *Salão* de 1767, Diderot reformula a tarefa do artista: este deve criar a obra de arte segundo as imagens interiores ou o chamado modelo ideal. A imaginação criativa recupera os seus direitos e Diderot prova que prefere o concebido ao percebido, o modelo ideal à natureza subsistente, a razão ao sentimento. Hume, por seu turno, caminha do percebido ao concebido, de modo a aferir as “regras” do gosto, a partir de uma actividade vigilante da razão sobre os sentimentos de uma minoria estética, que se opõe ao homem vulgar mais numeroso. Em Hume, a imanência torna-se quase-transcendência.

3) A Autonomia do Toque do Gosto: Kant

Caberá a Kant circunscrever o lugar inconfundível, o solo fresco da reflexão estética, libertando-o, ao mesmo tempo, dos limites impostos por um quadro compreensivo de raiz além estética.⁴⁸ Neste sentido, recorreremos à teoria do gosto kantiana, presente na *Crítica da Faculdade do Juízo* de 1790.

Segundo Kant são três as faculdades totais do espírito, respectivamente, a faculdade de conhecer possibilitada, sobretudo, pelo entendimento, confinada a leis e aplicada à natureza; o sentimento de prazer ou de dor/desprazer circunscrito à faculdade de julgar regida pelo princípio da finalidade (sem fim) e aplicada à arte; por último, a faculdade de desejar fundada na razão, regida por uma finalidade com fins e cuja aplicação se faz no plano moral (liberdade).

⁴⁷ Herbert Dieckmann, *Cinq Leçons sur Diderot*, Paris, Librairie Minard, 1959. Ver lição 4 sobre as questões de natureza estética.

⁴⁸ D. Hume, *The Rise of Arts and Sciences*, in *Essays Moral, Political and Literary*, p. 137 [em que Hume cria a seguinte comparação]: “In short, the arts and sciences, like some plants, require a fresh soil.”

Neste sentido, o homem não é um ser apenas dotado de entendimento e razão, mas de sentimento. O autor define esta dimensão humana do seguinte modo: “Aquilo que na representação de um objecto é meramente subjectivo, isto é, aquilo que constitui a sua relação com o sujeito e não com o objecto, é a natureza estética dessa representação [...]”⁴⁹, distanciando-o, claramente, do conceito de sensação que determina como: “[...] representação objectiva dos sentidos [...]”.⁵⁰ Assim, por exemplo, a cor verde dos prados é derivada de uma sensação objectiva percebida pelos sentidos, enquanto o seu carácter “aprazível” pertence ao sentimento mediante o qual o objecto é considerado como objecto de satisfação, não se tratando de uma relação cognoscitiva entre sujeito e objecto, mas de uma relação estética. Do jogo livre e harmonioso entre as faculdades do conhecimento, o entendimento e a imaginação, funda-se a faculdade ou capacidade de sentir superior: o sentimento, o sentir-se, a sensibilidade afectiva ou afectividade estética.

Esta faculdade de sentir superior não se confunde, como vimos, com a sensação (carácter objectivo) e afasta-se da matéria do objecto, não se confundindo com a “agradabilidade” (agradável).

O agradável significa, segundo o autor, “[...] *o que apraz aos sentidos na sensação*.”⁵¹ Deste modo, toda a satisfação está ligada a uma sensação de prazer, a tudo o que apraz ou agrada. Assim, a satisfação no agradável nasce da ligação a um interesse, é regida pelo princípio da causalidade e pelo interesse particular e privado de cada sujeito. No entanto, a sensação do agradável não pode confundir-se com a sensação unida à representação de uma coisa, como acontece no domínio da faculdade de conhecer, porque no segundo caso a representação refere-se ao objecto, enquanto no “reino da agradabilidade” é referida ao sujeito, sem servir a conhecimento algum (o entendimento não conceptualiza, não delimita o objecto). Em suma, o juízo do agradável apenas implica um julgamento em que é declarado aquilo que agrada a um sujeito singular, pressupondo a relação entre a existência de um objecto e o estado anímico de um ser humano concreto. No fundo, anuncia o modo como o segundo é afectado pelo primeiro. Retrata o homem que busca o gozo imediato, a “fruição” instantânea e tumultuosa, na sua singular (própria de cada sujeito) capacidade de se sentir afectado, inclinado (interessado) para um determinado objecto. A unanimidade é o consenso possível que se encontra no juízo do agradável que é *a posteriori*, como se compreende no seguinte

⁴⁹ Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 73, VII, § XLII-XLIII.

⁵⁰ I. Kant, *idem*, p. 93, § 3.

⁵¹ I. Kant, *idem*, p. 92, § 3.

exemplo: um homem que sabe receber os convidados na sua casa, porque sabe oferecer a maior quantidade possível de agrados aos sentidos, é considerado consensualmente um homem com “gosto” (este juízo é “aparência - pelo seu carácter impuro - do juízo de gosto”, visto que se cria mediante regras empíricas: a sociabilidade *a posteriori*).

Os puros juízos de gosto são autónomos relativamente a todo e qualquer interesse. Consequentemente não dependem dos atractivos, dos adornos, dos encantos, da matéria dos objectos ou da emoção que provocam no sujeito. Derivam da simples avaliação livre e desinteressada da forma (finalidade) dos objectos, actividade esta que enlaça o entendimento não categorizante à imaginação inventiva sempre alimentada pela descoberta. Quando este princípio é ultrapassado, os juízos transformam-se em juízos de gosto bárbaro (empíricos). Diz-nos Kant: “Portanto, um juízo de gosto é puro somente na medida em que nenhum comprazimento meramente empírico é misturado ao fundamento de determinação do mesmo. Isto porém ocorre todas as vezes em que o atractivo ou a comoção tem uma participação no juízo pelo qual algo deve ser declarado belo. Muitas objecções se apresentam, mas a principal ocorre encarando um encanto- atractivo (parte) não só como elemento necessário à beleza, como bastante por si mesmo para ser chamado belo. Uma cor isolada, o verde do prado, por exemplo, um som isolado (distinto do grito ou do ruído) como o de um violino são declarados belos em si pela maioria, ainda que sejam só a matéria das representações, quer dizer que parecem ter na sua base apenas a sensação e por isso não merecem chamar-se mais do que agradáveis. Mas notar-se-á, ao mesmo tempo, contudo, que as sensações de cor, tanto como as de som, têm direito a valer como belas só enquanto são *puras*; isto é, uma determinação que se refere já à forma, ou seja, àquilo que unicamente nessas representações se deixa com segurança comunicar universalmente, porque a qualidade das sensações não se pode admitir como unânime em todos os sujeitos, ou o agrado de uma cor em relação a outra, ou ainda do som de um instrumento musical em comparação a outro, podem dificilmente ser julgados por todos da mesma forma.”⁵²

Vemos pois, que a qualidade do belo é acrescentada ao objecto pelo julgamento da sua forma que é a unidade do diverso (sintetizada pela imaginação).

Existe uma outra espécie de juízos interessados que nascem da identificação errónea e confusa entre belo e bom. Na verdade, é usual a utilização inadequada na linguagem corrente do termo “belo” que transpõe o domínio propriamente estético. Quando

⁵² I. Kant, *idem*, pp. 113-114, § 14.

dizemos, por exemplo, que uma acção é bela estamos a confundir a faculdade de sentir superior com a faculdade de desejar superior (razão prática), porque o que queremos relevar é a bondade de uma acção e não a sua beleza. A proposição deve ser corrigida e, depois de transformada, apresentar-se do seguinte modo: “a acção é boa”. Assim, do mesmo modo que a consideração do agradável, fruto da sensação e dependente da existência material do objecto não se pode confundir com a apreciação desinteressada da forma do objecto pelo sujeito que, contemplando-o, não o aprisiona conceptualmente, mas livremente frui, demorada e reflexivamente a beleza que este suscita na sua interioridade, o mesmo se poderá afirmar sobre a ligação ilegítima do belo ao bom, sendo o segundo definido por Kant como: “Bom é o que apraz mediante a razão pelo simples conceito. Denominamos *bom para* <*wozu gut*> (o útil) algo que apraz somente como meio; outra coisa, porém, que apraz por si mesma denominamos *bom em si*. Em ambos está contido o conceito de um fim, portanto a relação da razão ao (pelo menos possível) querer, consequentemente um comprazimento na *existência* de um objecto ou de uma acção, isto é, um interesse qualquer.”⁵³

Segundo o autor, para afirmar que o múltiplo é bom, é necessário delimitar o conceito de fim, que determine o que deva ser a coisa, a sua perfeição, enquanto o encontro de um múltiplo - um belo não supõe a sua adequação a um conceito, a um fim, no fundo, à concepção de um dever ser do mesmo. Consequentemente, a satisfação no diverso de uma coisa, em relação com o conceito de um fim, determinante da sua possibilidade, é uma satisfação não estética, porque fundada num acto de pensamento (trata-se de um juízo aplicado da razão e não de um juízo de gosto) e não de sentimento. De facto, o juízo de gosto vincula-se a uma finalidade sem fim, pela natureza da sua decisão estética formal segundo uma regra, mas nunca segundo conceitos determinantes. Diz-nos Kant a este propósito que: “*Beleza é forma da conformidade afins* de um objecto, na medida em que ela é percebida nele *sem representação de um fim*.”⁵⁴ Assim, por exemplo, uma tulipa considera-se bela, porque na sua captação se encontra uma certa finalidade que, tal como a julgamos, não se refere a nenhum fim determinado, senão a ela mesma na sua forma. Concluímos que, todo o objecto que suscita subjectivamente, o sentimento de belo é maravilhosamente inútil e amoral na sua indeterminação. Por este motivo, sabemos que a satisfação no belo depende da reflexão (e não da determinação) sobre a forma objectiva que conduz a uma indeterminação conceptual e por isso se distingue do bom e do

⁵³ I. Kant, *idem*, p. 94, § 4.

⁵⁴ I. Kant, *idem*, p. 127, §17.

agradável (neste último domínio a sensação impera, por isso não é possível nem a reflexão, nem a determinação, apenas deleite).

O juízo estético distancia-se, também, do juízo teórico. O segundo é um juízo determinante em que o entendimento submete o dado anteriormente empírico, porque já unificado espaço - temporalmente pela sensibilidade e esquematizado pela imaginação, à sua legislação categorizante e *a priori*, resultando desta relação determinante e “limitante” um conhecimento de carácter universal e necessário, que compreende uma dada parte da realidade segundo o princípio da causalidade. O juízo teórico tem como interesse conhecer a realidade que afecta a sensibilidade do sujeito e que este unifica através das formas *a priori* constitutivas das três faculdades que concorrem para a construção do conhecimento (sensibilidade, imaginação e entendimento).

O juízo estético ou juízo de gosto é desinteressado, logo trata-se de um juízo reflexionante que nasce do livre acordo entre as faculdades do ânimo, entre o sentir e o reflectir que “dialogando consonantemente” dão origem a um sentir-se, a um sentimento em que o homem e a realidade ou mundo se encontram, harmonizando-se livremente. Este encontro que não está sujeito à consideração da agradabilidade, da utilidade, da moralidade ou da cognoscibilidade (verdade), só se torna possível através de uma espécie de fundamento *a priori* que tem como princípio o livre jogo entre a imaginação e o entendimento que faz eclodir no sujeito o sentimento de prazer, permitindo-lhe emitir um juízo de gosto em que é afirmada a beleza da representação de um objecto, da sua forma. Como vemos, o gosto parte da intuição sensível e imediata que, submetida pela imaginação esquematizante, produtora de uma legalidade sem lei, indeterminada e livre, a transforma numa “percepção reflexiva”, sendo acompanhada neste exercício pelo entendimento que reconhece a forma do objecto, mas não a consegue submeter a uma categorização (a imaginação inventiva é criadora de um novo esquematismo sem conceito - “legalidade” contingente). Esta liberdade e harmonia das faculdades coincidirá com a contemplação mediata, demorada e saboreada, com a busca de um sentido imanente, não conceptual para a forma do objecto. De salientar que a forma do objecto não se reduz a uma moldura, a uma configuração exterior ou a um esboço parcelar do objecto. Trata-se da sua totalidade e não de um “retrato de particularidades” (atractivos), derivando de uma síntese da imaginação criadora e inventiva. Assim, o objecto estético não é, para Kant, um dado bruto ou um amontoado de impressões confusas, diversas e dispersas, mas uma forma sensível, já unificada e sintetizada pela imaginação humana que esquematiza sem conceito. A finalidade sem fim que caracteriza o juízo estético

baseia-se no acordo entre a finalidade formal do objecto e a finalidade formal do sujeito. O belo nasce, pois, do encontro e da consonância entre a forma do objecto e a forma do sujeito, sendo estes os dois elementos constitutivos da experiência e da relação estéticas. A liberdade é a essência da atitude estética e nunca a causalidade, por isso não se podem atribuir os papéis de causa ou de efeito ao objecto e ao sujeito, nem subordinar a imaginação ao entendimento e vice-versa, ou mesmo, o homem ao mundo ou o inverso. Neste domínio, não existem patamares ou hierarquias valorativas, não existem relações subordinantes, tão só a paz interior nascida de um acordo entre os elementos estéticos que torna efectiva a contemplação expressiva, o prazer que se expande pelo ser humano total - corpo e espiritualidade - e que possibilita ao homem sentir-se regressado a si mesmo, depois de conviver com a realidade, com o mundo sem quaisquer pressupostos baseados no desejo e na posse da alteridade.

Em suma, o gosto é uma faculdade de julgar as “coisas sensíveis”. Através dele é possível comunicar este sentimento de natureza intersubjectiva⁵⁵ aos outros singulares. Devido às suas condições de possibilidade subjectivas, o juízo estético autêntico caracteriza-se, assim, pela necessidade e pela universalidade, mas tal não significa que Kant proclame uma universalização, uma uniformização do gosto. Defende a existência de um gosto no plural, porque o julgamento estético nasce da relação entre um singular subjectivo e um singular objectivo, apesar das condições de possibilidade do gosto se aplicarem à humanidade inteira. No entanto, as “coisas sensíveis” que despoletam a apreensão subjectiva e o sentimento de prazer desinteressado não são uniformemente adaptáveis a todos os homens, porque a atitude estética não tem domínio: qualquer objecto pode ser alvo de um juízo estético. Pensamos que Kant comunica uma mensagem preciosa e imperecível, pois não deve ser esquecida por uma humanidade que se deseja amadurecida: defende que cada sujeito tem o direito inalienável de aprender a julgar esteticamente, ou seja, de forma autónoma e livre, a realidade envolvente, ousando libertar-se das imposições culturais e sociais que tendem a impedir a sua emancipação estética e, consequentemente, a legitimidade da multiplicidade dos juízos de gosto.

⁵⁵ Este sentimento é sentido por todos, contudo, sem o juízo, este seria enclausurado na interioridade de cada um, não sendo comunicável, não existindo uma comunidade de partilha do comprazimento entre os sujeitos estéticos.

Em suma, com Kant a sensibilidade superior, a liberdade e a alteridade transmutam-se em “verdades” da Estética. O idioma e a especificidade do belo e do gosto deixaram de ser “um não sei quê”⁵⁶ por revelar ou uma heteronomia por esclarecer.

2. A Polifonia do *Cosmos* Artístico

a) A Imitação Poiética

Diderot, pensador que destrói a dicotomia existente entre artes mecânicas e artes liberais, dignifica o homem-criador e renova a noção de criação, conferindo-lhe um carácter artesanal e artístico: a ideia de génio faz descer o poder criador do espírito divino para o espírito humano, para as mãos, olhos, ouvidos, no fundo, para o ser do artista que é criativo como a natureza, sua obreira e, logo, sua causa ontológica. O homem de génio é o meio termo entre a humanidade e a natureza, é uma espécie de espelho que as coloca em relevo fora de si mesmo, porque tem um tacto *senciente* tão raro que lhe permite observar e descobrir directamente as relações naturais mais secretas e equacionais, através do seu toque característico que simboliza o poder de excedência musical que o seu corpo encerra. Diderot afirma no seu artigo *Génio* de 1757 (poderá ter sido redigido em 1755) que o génio relaciona-se simpaticamente com a natureza, pois sob o efeito do entusiasmo e de uma viva sensibilidade, recusa os limites do bom senso, da razão e do gosto tradicionalmente aceite, encontrando profeticamente com o seu corpo-cravo ainda mais ressonante, as relações que as coisas mantêm entre si e que ninguém alguma vez encontrou, percebeu ou supôs⁵⁷. Como vemos, este ser genial vive perscrutando a natureza e a realidade social através do seu espírito observador tacteante que não se pode entender como o tacto tão familiar das mulheres que se prendem a uma certa espionagem diária das palavras, das acções e das aparências sensíveis dos outros e das coisas. Este tacto observador não é científico, apesar do seu propósito ser o de revelar a verdade, a harmonia íntima das coisas. Este tacto ressonante é, pois, intuitivo e não deriva do raciocínio. É fiel a uma imaginação criativa ou produtora que é a faculdade de

⁵⁶ Expressão utilizada sobretudo durante a segunda metade do século XVII e durante todo o século XVIII, em França, Itália e Espanha para indicar o encanto misterioso e a indefinível atracção própria da beleza e das obras de arte.

⁵⁷ A concepção do génio lúcido que racionaliza a sensibilidade aparecerá na sua obra, *Paradoxo sobre o Comediante* de 1773, em que Diderot define o perfil do actor genial.

representar com imagens, a faculdade de associar ideias e de buscar afinidades entre elas, a faculdade inventiva por excelência. Através dela, o génio consegue lançar o seu olhar consonante sobre a natureza e de um relance aceder aos seus abismos dissonantes como exprime o autor: “Ele recolhe no seu interior as origens, as causas, os germes que, em si entram imperceptivelmente, e que produzem, ao longo do tempo, efeitos tão surpreendentes [...]”⁵⁸ De facto, a imaginação inventiva está ligada à vibração das fibras nervosas, das cordas vibrantes, o que lhe permite perceber sinteticamente as relações objectivas e transpô-las expressivamente para o *cosmos* artístico através de palavras, de formas, de cores, de sensações, entre outras, animando o objecto artístico com o movimento natural que o define. É o Pigmalião que anima o inanimado, que dá vida com o seu entusiasmo interior à alteridade fora de si, seguindo o paradigma do som. Ao mesmo tempo, ele é o homem que é animado por tudo o que o impressiona e que toca as suas cordas de carne vibrante, do mesmo modo que com as suas criações artísticas dedilha outros seres humanos de carne musical, seus espectadores. A sua alma que é corpo, reflecte, pois, em ponto pequeno a natureza total e guarda todos os segredos musicais das experiências que a sua existência entusiasmada lhe veiculou.

De qualquer forma, Diderot inquieta-se com a acumulação de dons singulares que são obrigatórios para o aparecimento deste ser humano genial capaz de traduzir para as obras de arte a musicalidade natural ou social preenchida de dissonâncias cujas formas irregulares o fazem pressentir as formas regulares ou consonâncias.

Em suma, para saber traduzir a riqueza polifónica natural e social não são suficientes propriedades da alma corpórea tais como a imaginação produtora, o julgamento, o espírito, a sensibilidade e o gosto, mas uma certa conformação orgânica da cabeça, das vísceras, uma certa constituição dos humores, ou seja, uma disposição natural própria que se ancora numa potente capacidade observadora e expressiva, síntese do toque estético do transfigurador genial. O génio é aquele que, como vimos anteriormente, recebe fortes impressões dos objectos presentes que tocam o seu corpo musical e que desencadeiam uma variedade de toques segundos dedilhados pelos objectos evocados pela sua memória incalculável. É o paradigma artístico que, novamente, se efectiva, porque este é o ser humano particular capaz de observar os seres e as coisas que a sua imaginação lhe mostra e que por isso entende a intimidade de todos eles, a sua escrita

⁵⁸ D. Diderot, *Génie*, in *Oe. Esth.*, p. 13: “Il recueille dans son sein des germes qui y entrent imperceptiblement, et qui produisent dans le temps des effets si surprenants [...]”

musical, reconstruindo-os na sua substância mesma e desvelando harmonias inauditas. Por esta razão, sabe reescrever, por exemplo, o grito da paixão, o sibilar dos ventos, o calor do Sol, a beleza do arco-íris ou o horror de uma tempestade.

É através do diálogo entre o elemento sensível-receptivo da arte e o seu elemento produtivo, que o génio retrata na sua obra a beleza que é uma realidade genética, qualificada por uma força produtiva e formada por um conjunto de relações intrínsecas e expressivas pertencentes ao objecto e tecidas pelo sujeito-génio que as percepção. Por conseguinte, a arte que o génio actualiza, não deve imitar simplesmente a natureza. Segundo Jean Thomas⁵⁹, ela deve traduzir a realidade em nome da verdade, verdade esta que se une sinonimicamente ao belo e que sustenta não só o princípio estético da imitação como também se torna a regra de toda a actividade humana. A aproximação à verdade é um esforço genial difícil que exige liberdade na concepção e na técnica, tanto ao nível de um teorema, de uma experiência laboratorial, de um desenho ou de uma cor. Assim, a energia do génio-artista não o subestima, nem o deixa ser confusamente apelidado de retratista ou de copista do real. Pelo contrário, fá-lo remontar dos efeitos às causas, fá-lo perceber relações escondidas que constituem a verdadeira natureza das coisas, mas estas duas forças são, apenas, desveladoras das relações que já existiam, antes de serem descobertas. Deste modo, o homem de génio efectua o seguinte trajecto criador: vai do objecto à representação, passando pela ideia. Não admite a passagem directa e imediata do objecto à representação, porque esta significaria a mera apreensão da aparência do modelo, da sua superficialidade sensível, sem remontar à sua substância relacional e musical profunda. Por esta razão, o génio-artista é o novo criador humano, porque o que guia a sua actividade artística que exige, também, estudo, reflexão e experiência⁶⁰, não é a natureza particular ou individual, mas a natureza geral⁶¹ que se transforma em ideia, em interpretação, em modelo ideal.

O modelo ideal não se pode encontrar num plano transcendente ao homem, mas é a criação espiritual do artista que parte de uma observação atenta da natureza e de uma selecção expressiva da mesma, para permitir o seu desocultação que não está dado em momento algum. Assim, o artista genial escolhe a natureza mais forte, ou seja, aquela

⁵⁹ Esta temática é desenvolvida na sua obra *O Humanismo de Diderot* e no capítulo IV *Humanismo e Arte*.

⁶⁰ Embora no artigo *Génio* Diderot considere que o artista genial é um dom da natureza, no Salão de 1765 defende que este homem precisa de uma longa aprendizagem e não basta o talento, dando o exemplo biográfico de Chardin. No *Paradoxo sobre o Comediante* (1773) reforça esta ideia.

⁶¹ Diderot é influenciado por Aristóteles que defendia ser o historiador da natureza aquele que a imita rigorosamente (copista), “pintando” o particular enquanto o poeta da natureza a compõe, exagera, enfraquece ou embeleza e narra o geral (artista genial). [Veja-se Aristóteles, *Poética*, 1451b].

que vale a pena ser representada e corrige-a, embelezando-a, de forma a tornar a sensação mais forte na obra de arte do que na própria natureza. Neste sentido, a imitação ideal consiste em revelar, sob um modo aparente um modelo ideal e não um modelo sensível. Como explica Jean Thomas, este modelo ideal mostra o poder expressivo humano, a sua possibilidade de recriar ou de multiplicar o toque do real, de o integrar num universo interior, submetido a uma unidade e a uma lógica próprias. E é em relação a este modelo ideal que o pintor, por exemplo, deve ordenar as linhas, repartir as cores e as sombras, tal como a natureza exterior o faz com os seus seres através da luz do sol. Ao destacar a natureza humana do modelo ideal, Diderot está a valorizar a autonomia intelectual e técnica do artista genial que cria as suas regras e que não se deixa submeter pelas regras já criadas e impostas. Por exemplo, encontramos na natureza um belo dançarino, um belo ancião, mas nunca o Belo Homem. Não é um homem concreto, sensível e determinado que serve à tarefa duplicativa ideal. Este Belo Homem é criação da imaginação criativa ou produtora, a faculdade mais consonante com a natureza e decifradora das suas harmonias e encadeamentos necessários, que procede por imagens e analogias em interacção com o julgamento (na selecção) e o sentimento, não podendo ser entendida como uma imaginação reprodutiva que se alia à memória. Contudo, este Homem Ideal é importante, segundo Belaval, para compreender todos os homens particulares, na sua concretude situada.

Diderot não demonstra de forma conclusiva como pode o artista genial elevar-se a este modelo. Oscila, como nos mostra Todorov na sua obra *Teorias do Símbolo*⁶², entre um processo de conceptualização ou procura de um elemento comum numa classe de seres, como vimos anteriormente, aproximando-se da noção de escolha em Batteux e entre um processo de indução lenta a partir dos exemplos observados, passando por uma outra posição que reafirma que nenhuma parte do ideal poderá existir na natureza, logo a conceptualização e a indução não auxiliam o artista. Sofre influências de Shaftesbury e da tradição neoplatónica e transcende Aristóteles, porque a arte passa a imitar uma ideia perfectível, como perfectível é a natureza, mas partindo desta duplicação das leis da natureza, não se situa ao nível desta. As razões que explicitam a preferência diderotiana pela imitação de um modelo invisível podem radicar, como supõe Todorov, numa tese platónica: sendo a natureza uma imitação do Modelo Ideal, deve o artista imitar o Modelo Original em vez da sua aparência. Mas, este modelo invisível é humano e o

⁶² Tzvetan Todorov, *Teorias do Símbolo*, Lisboa, ed. 70, s.d.. Veja-se capítulo intitulado “Os Infortúnios da Imitação”.

artista terá de, obrigatoriamente, o transformar em visível. A liberdade que se expande ao verdadeiro, amplia-se ainda ao campo do possível, da ficção, da ilusão do verdadeiro ou do verosímil⁶³ que também se exigem neste acto criador e inventivo.

A passagem para o verosímil, noção que revela a reconciliação entre a verdade e a ficção sensata que não admite a falsidade, surge, por exemplo, com o problema da música, arte que provoca prazer sem ser obrigada a imitar, devido à sua imaterial conformação. De facto, Diderot sente dificuldade em responder directamente à questão: o que serve de modelo ao músico? Dificuldade também revelada por Fontenelle que a resume assim: “Sonata, o que me queres?”⁶⁴

Pensamos que o movimento do pensamento diderotiano relativamente à questão do dever-ser da imitação, ressuscitada com a música e com a questão da cegueira visual que a constitui, representada, por exemplo, por Mélanie de Salignac na *Carta sobre os Cegos*, personagem que vive no silêncio da noite em que só a música lhe exprime a originalidade relacional do real, mostram bem o aprisionamento ainda existente do filósofo setecentista à teoria clássica da imitação que se baseava numa reprodução visual, directa ou analógica da natureza. Parece-nos que este esquecimento momentâneo da radicalidade musical da natureza e do homem é ultrapassado pela tomada de consciência da valiosidade da dimensão expressiva do eu genial subjectivo que faz ressoar em si o dado objectivo e o revela a seguir, de acordo com a sua organização polifónica determinada. Fazer o contrário seria desencarnar o artista de si mesmo, esquecer o estado natural da sua sensibilidade e do seu pensamento.

Ainda na obra diderotiana intitulada *Interpretação da Natureza* de 1754, o autor reitera que o objecto belo não é uma simples reprodução do dado natural, mas uma experiência natural revelada a partir de uma expressão transpositiva, originária de uma momentânea imobilização de um percurso de actividade e do diálogo entre as coisas do mundo e a consciência que as reuniu e organizou (trata-se da acção sintética da arte em contraste com a acção analítica da ciência). Concluindo, a criatividade artística exige uma actividade *poiética*, produtiva, que nasce de um fazer que significa, por exemplo, na pintura, partir de uma colecção de substâncias químicas para criar a ilusão de uma outra substância. Assim, por exemplo, quando o génio-pintor pretende representar o sangue não é com ele que pinta a sua tela. De facto, a técnica nasceu da convivência humana

⁶³ Influência de Aristóteles: o poeta e o artista trabalham no domínio do verosímil, ao contrário do historiador.

⁶⁴ B.B. Fontenelle, in H. Dieckmann, *Cinq Leçons sur Diderot*, p. 115: “Sonate, que me veux-tu?”

com a natureza, mas também facilitará a redescoberta dessa mesma natureza na obra de arte. Assim, esta actividade *poiética* é, como em Batteux, Bacon e Leonardo Da Vinci⁶⁵, originariamente gesto, inteligência da mão, operação do corpo que aparecem como mediadores entre o objecto e a representação deste através da ideia, do modelo ideal. Mas, deveremos acrescentar à actividade anterior, o talento, o tacto ou instinto e uma certa magia que consiste numa suprema habilidade em instituir, entre as cores falsas da paleta, as proporções que mais se aproximam daquelas que se observam no verdadeiro livro da natureza. Por isso, o artista-génio pretende recriar na tela, de forma idêntica àquela que ocorre entre o azul e o vermelho naturais, a gradação entre as duas cores, de modo a aproximar-se da cena natural que verdadeiramente se vê.

Do referido anteriormente, constata-se que o homem-artista-génio não se pode dissociar completamente das criações da mãe-natureza, nem das suas leis, de tal modo que, seja na pintura, na música, na poesia ou no teatro, etc., a sua recorrência a esta força trans-humana, da qual ele e todos os homens também fazem parte enquanto entes naturais, é quase incontornável. No entanto, a reflexão diderotiana sobre a especificidade da arte revela-nos que, apesar das suas hesitações, o conceito de *cosmos* artístico continua acorrentado ao princípio estético da imitação e, sucessivamente, este mundo artificial humano só se completa com a exterioridade, seja ela a natureza, seja a realidade social que se regem por valores como o útil, o bem e o verdadeiro. Todavia, neste *cosmos* determinado, o paradigma visual é paulatinamente substituído pelo paradigma auditivo. É este o mote dos nossos futuros esclarecimentos.

b) A Pintura Musical

Na obra *Ensaio sobre a Pintura* de 1765, Diderot defende que o artista deve expressar a realidade natural e a realidade social. De facto, só a verdade que acontece no decorrer da natureza e da vida concreta ou quotidiana podem ser objecto e modelo útil ao artista que desenha. Condena, pois, o academismo pela recorrência a modelos que

⁶⁵ Diderot tinha conhecimento dos pensamentos do pintor renascentista sobre a pintura. [Para Leonardo Da Vinci, a pintura é uma forma de arte que coloca diante do olhar humano a natureza. Por esta razão, a pintura está mais perto da alma, porque age directamente sobre a visão. Diderot concorda com o pintor e, do mesmo modo, opõe a pintura à poesia: a pintura apresenta-nos as coisas mesmas, a poesia e a música, por exemplo, expressam-nas através de hieróglifos, que são meros emblemas representativos - Enaltecimento da visão em relação ao ouvido que está mais longe da alma].

simulam acções⁶⁶. Por exemplo, nada há em comum entre o homem que morre no seu leito e aquele que se finge morto. Deste modo, a observação atenta e o “tacto” da natureza, das cenas públicas, tais como as situações da rua, dos jardins, dos mercados devem constituir o objecto principal que anima o desenho do natural e do real⁶⁷. Afirma, igualmente, que a “escola das maneiras” deve ser substituída pela “escola da vida”, pois a primeira reduz a expressividade da segunda.

Para Diderot, a pintura conjuga o desenho e a cor. O desenho traz à obra um conjunto de linhas menos naturais e mais academistas. A cor virá preencher as linhas vazias do desenho, recobrando a sua rectidão formal, conferindo-lhe também a força apelativa, comunicativa e expressiva da pintura que transforma o quadro num espaço dinâmico e vital como se pode ler a seguir: “É o desenho que dá forma aos seres; é a cor que lhes dá vida. Eis o sopro divino que os anima.”⁶⁸

O pintor genial é, pois, o grande colorista que conhece o sentimento vivo da cor e o “[...] sentimento da carne [...]”⁶⁹, que não tem medo de arriscar uma inesperada inscrição cromática. Consecutivamente, criar um quadro é arriscar, na medida em que o pintor genial trabalha num certo estado de cegueira passageira relativamente ao tema a ser pintado e ao efeito do uso das cores por si escolhidas. O risco está na invenção de um conjunto harmónico que, milagrosamente, resolve a mistura anárquica, dissonante e caótica da paleta do pintor. Este risco agrava-se ainda quando se sabe que a aplicação da cor tanto pode retocar e embelezar o quadro, como pode destruí-lo. Há, assim, uma dimensão aleatória da cor que tem o seu equivalente na música: Diderot recusa o protocolo de cores e os seus acordes restritos e previsíveis no conjunto de um quadro, assim como os acordes musicais perfeitos. Longe dos códigos pictoriais e musicais vigentes, o autor pensa que os segredos do real se pintam ou se escutam se o artista genial arriscar as cores inimigas ou dissonantes e as desarmonias ou dissonâncias musicais. Estas cores que considera dissonantemente ricas apelida-as de antipáticas na sua obra *Pensamentos detalhados sobre a Pintura* iniciada em 1766: “Diz-se que o vermelho e o branco são antipáticos. [...] Santerre⁷⁰ cuja cor era terna e verdadeira, não usava senão cinco cores. Os Antigos não utilizavam senão quatro: o vermelho, o amarelo,

⁶⁶ Nenhum artista deve deixar de exercitar o seu olhar sobre a natureza e a realidade. A imitação baseada nos modelos humanos, nos quadros do Mestre ou nas criações dos Antigos relembra, novamente, esta necessidade artística primordial.

⁶⁷ Como veio a ser entendido pelo realismo do século XIX.

⁶⁸ D. Diderot, *Essais sur la Peinture*, p. 18: “C” est le dessin qui donne la forme aux êtres, c’est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime.”

⁶⁹ D. Diderot, *idem*, p. 22: “[...] le sentiment de la chair [...]”

⁷⁰ Jean-Baptiste Santerre foi um dos primeiros franceses a compreender a ‘maneira’ de Rembrandt.

o branco e o preto. Talvez fosse preciso acrescentar o azul e o verde dado pela mistura do azul e do amarelo.”⁷¹ É a pretexto deste desconcerto em relação ao costume e desta desarmonia como forma de aproximação primeira do objecto natural ou social que é salvaguardado o papel criador e criativo do trabalho harmónico que acaba por reproduzir uma nova ordem que tem o arco-íris e o fim-do-dia como princípios, mas nunca como fins, como podemos ler: “Aclarai os vossos objectos segundo o vosso sol, que não é o da natureza; sê o discípulo do arco-íris, mas não o seu escravo.”⁷² Assim, tanto na pintura como na música a dissonância é necessária como Leibniz, o filósofo da harmonia, pressentira na sua teodiceia ao admitir que o agrado do amargo ajuda no prazer gustativo do doce, assim como as sombras facilitam o realce das cores e os sons dissonantes o agrado retirado da audição de uma composição musical. Para o nosso autor, é preciso um certo acaso, uma certa transgressão da ordem e da simetria para aceder à unidade cromática e polifónica, sempre tecida de uma multiplicidade variada de nuances e de tons quer num quadro, quer numa obra musical. Para além disso, o arco-íris e as cores do fim-do-dia desempenham na pintura uma valência que parece assemelhar-se ao baixo-contínuo musical. Este tecido de falsidades representativas e transnaturais tenta imitar a harmonia precária da natureza, transportando para a sua nova natureza uma harmonia ainda mais frágil, desprendendo-se, no caso da pintura, do conceito de simetria, como reitera o autor: “A simetria é a igualdade das partes correspondentes num todo. A simetria, essencial na arquitectura, é banida de todo o género de pintura. A simetria das partes do homem é sempre aí destruída pela variedade das acções e das posições; ela não existe mesmo numa figura vista de frente e que apresenta os seus dois braços estendidos.”⁷³ A simetria, como vemos, omite as irregularidades reais existentes e reintroduz na pintura formas próximas da geometria que, por mais que o acaso se esforce, jamais serão reencontrados os seus modelos originais e naturais ou sociais. A linha direita também não tem entrada legal neste universo artístico, porque relembra a velha física newtoniana que Diderot tanto combateu. Só a linha ondulada exprime a vida que é

⁷¹ D. Diderot, *Pensées détachées sur La Peinture*, in *Oe. Esth.*, pp. 810-811: “On dit que le rouge et le blanc sont antipathiques. [...] Santerre, don’t le coloris était tendre et vrai, n’employait que cinq couleurs. Les Anciens n’en ont employé que quatre, le rouge, le jaune, le blanc et le noir. Peut-être faut-il y joindre le bleu, et le vert donné par le mélange du bleu et du jaune.”

⁷² D. Diderot, *idem*, p. 771: “Éclairez vos objets selon votre soleil, qui n’est pas celui de la nature; soyez le disciple de l’arc-en-ciel, mais n’en soyez pas l’esclave.”

⁷³ D. Diderot, *idem*, p. 760: “La symétrie est l’égalité des parties correspondantes dans un tout. La symétrie, essentielle dans l’architecture, est bannie de tout genre de peinture. La symétrie des parties de l’homme y est toujours détruite par la variété des actions et des positions; elle n’existe pas même dans une figure vue de face et qui présente ses deux bras étendus.”

movimento e novidade pelas irregularidades que também traz à existência. Por estes motivos, o artista genial e, neste caso concreto, o pintor deve sempre saber transformar o regular para dar lugar à surpresa do irregular.

Como vimos, neste *cosmos* trabalhado poieticamente, o pintor genial consegue reanimar a vida e a natureza, comunicando o seu sentimento musical da alteridade enquanto conspiração de movimentos, de energia melodicamente estruturada, a um receptor de carne e osso que simpaticamente ajusta esta mensagem musical à sua situação. Este receptor tem como única condição ser humano *senciente*, podendo ser ignorante ou sábio: “Diz-se que a mais bela cor que há no mundo é este vermelho (rubor) amável que a inocência, a juventude, a saúde, a modéstia e o pudor põem na face de uma jovem, e diz-se uma coisa que não é só fina, tocante e delicada, mas verdadeira: porque é a carne que é difícil de expressar; [...] é o sangue, a vida que fazem o desespero do colorista.”⁷⁴

A pintura e a sua cor dependem do temperamento⁷⁵, da emoção, da disposição e inclinação do órgão de um artista definido, bem como da total arquitectura do seu corpo musical. Por esta razão se explica a selectividade na percepção das coisas e a imitação inventiva: um olho terno, por exemplo, não será amigo das cores vivas e fortes. Caso contrário, como se explicaria que as cores (objectivo) fossem as mesmas na natureza e contudo apresentassem diversos matizes nos quadros (subjectivo)?

Como vimos, o acto criador do pintor pode ser expresso pelos princípios da imprevisibilidade e do devir: o artista ao colocar na tela uma cor da sua paleta caótica, para criar um *cosmos* que unifica uma diversidade, nunca sabe o valor visual e descritivo que esta terá, pois dependerá da sua conjugação com as cores vizinhas, ou seja, quimicamente falando, da acção e da reacção das cores entre si. Assim, por exemplo, o grandioso colorista deve perseguir a harmonia cromática que existe na natureza vista ao fim-do-dia, porque as cores, a esta hora, integram-se e nenhuma se desgarra. Por outro lado, deve submeter os temas ao devir que os caracteriza na natureza como os matizes das flores, os verdes das árvores, as texturas das superfícies, a luz do céu, etc. (trata-se de criar um cosmos analógico e transpositivo). Consequentemente, deve saber usar os efeitos da sombra e da luz, do claro-escuro (a compreensão do claro-escuro pressupõe

⁷⁴ D. Diderot, *Essais sur la Peinture*, p. 22: “On a dit que la plus belle couleur qu’il y eût au monde était cette rougeur aimable don’t l’innocence, la jeunesse, la santé, la modestie et la pudeur coloraient les joues d’une fille; et l’on a dit une chose qui n’était pas seulement fine, touchante et délicate; mais vraie: car c’est la chair qu’il est difficile de rendre; [...] c’est le sang, la vie qui font le désespoir du coloriste.”

⁷⁵ A título de exemplo, um homem triste e sombrio representará uma cena vigorosa, mas com tons mais escuros.

ainda o estudo da perspectiva), porque num quadro a verdade das cores é indissociável da verdade e da justa distribuição da luz e da sombra. Deste modo se favorece e torna gracioso o “objecto” a representar.

Quanto à questão da composição pictórica, Diderot refere que esta deve ser una (uma), clara, simples (como defendera Horácio), ligada e variada, tal como a natureza. Defende, mais uma vez, que o pintor genial deve recorrer à verdade natural e social criando, sobretudo, um arranjo artístico com perspectiva e, simultaneamente, contendo uma “cena” moralizante dada em silêncio verbal, de modo a tocar mais profundamente os outros corpos musicais receptores do que qualquer espécie de cena barulhenta. Esta finalidade pedagógica deve presidir a todas as composições do pintor que passa a expressar o vício como um mal desprezível e a virtude como um bem amável. Infere-se que, para o autor, um quadro não pode narrar hipocrisias, nem realidades descontextualizadas e, portanto *contra-natura* ou *contra-verdade*: aceita um tema como o de um vigoroso camponês encostado a um boi, porque representa a actividade real do agricultor. É inaceitável pintar um pastor com a pose de um homem rico embelezado pelo luxo e pela elegância. Vemos, pois, que critica pintores como Boucher, pela hipocrisia revelada nos seus quadros e pela obediência cega aos princípios da Escola de Maneiras, na medida em que o verdadeiro método de pintar não nasce da “maneira”, mas do “estilo” que expressa o diálogo essencial entre a subjectividade ou personalidade do artista e o real que o “encanta”- pela sua veracidade - e que se opõe ao fictício, relação que ganhará, depois da obra criada, uma objectividade supra-pessoal. (veja-se figura III.2).



Fig. III.2 – *Berger e Bergère repousando*. François Boucher, *Salão de 1761* (The Wallace Collection - Londres)

Yann Le Pichon, *Le Musée Retrouvé de Denis Diderot*, Paris, Éditions Stock, 1993, p. 69

Crítica ainda Rubens, pelo uso de seres alegóricos que mistura constantemente com seres reais. Para Diderot, a pintura não pode estar em desacordo com a natureza, com a realidade, nem existir sem vida e sem ideias. (veja-se figura III.3)



Fig. III.3 – *Daniel na Toca dos Leões*. Peter Paul Rubens
biblescripture.net/Daniel.html (consultado em 12 de Maio de 2007)

Elogia pintores como Chardin pelas narrativas que escreve nas suas telas, narrativas da própria substância dos objectos, onde se espelham as relações que os tecem, a harmonia humanamente possível e precária das cores e dos reflexos que os animam (veja-se figura III.4).



Fig. III.4 – A bola de sabão. Jean-Siméon Chardin, 1739 (Museu Metropolitano de Arte – Nova Iorque)

Umberto Eco (dir.), História da Beleza, Lisboa, Ed. Difel, 2004, p. 276

Aplauda Greuze pela sua pintura moralizante a partir de figuras e vivências humanas (veja-se figura III.5).



Fig. III.5 – O pássaro morto. Jean-Baptiste Greuze, Salão de 1765 (Museu de Louvre - Paris)
Yann Le Pichon, *Le Musée Retrouvé de Denis Diderot*, Paris, Éditions Stock, 1993, p. 175

Valoriza Vernet pela pintura de paisagens ligadas ao mar, ao luar, em suma, que expressam a beleza da natureza trans-humana mutável (veja-se figura III.6).



Fig. III.6 – O luar, Claude-Joseph Vernet, 1771
<http://www.gegoux.com/JosephVernet/lune.htm> (consultado em 15 de Maio de 2007)

Sendo a pintura um meio de comunicação das expressões humanas obriga o pintor a dominar a fisionomia e a saber traduzir com o seu talento, gosto e entusiasmo geniais, as paixões que dominam o homem concreto.

Seguindo os preceitos explicitados anteriormente, vamos neste instante espreitar o quadro de um homem concreto que é o próprio Diderot, retratado por Louis-Michel Van Loo,⁷⁶ no Salão de 1760 (veja-se figura III.7).



Fig. III.7 – Retrato de Denis Diderot, Louis-Michel Van Loo, 1767 (Museu de Langres)

Yann Le Pichon, *Le Musée Retrouvé de Denis Diderot*, Paris, Éditions Stock, 1993, p. 3

Enquanto ser humano dotado de um corpo musical, Diderot é tocado negativamente por este reflexo imitatório de si mesmo. Enquanto crítico de arte e modelo vivo deste quadro aponta como erro principal a falta de verdade: para ele a imagem pictórica não condiz com a imagem que tem de si mesmo e que deseja ver perpetuada. Em primeiro lugar, o retratista não mostrou habilidade em captar o conjunto fugaz de traços que forjam a sua imagem real e verdadeira; em segundo lugar este retrato não reproduz as metamorfoses expressivas a que o seu rosto está sujeito. De facto, a maior dificuldade na pintura está na sua temporalidade, na narração do instante segundo o idioma da

⁷⁶ Nasceu em 1707 e morreu em 1771. Foi descendente de uma família de pintores franceses com raízes holandesas. Dedicou-se, sobretudo, à criação de quadros mitológicos, de reconstituição histórica e teve muito êxito enquanto retratista. Foi mestre de Chardin.

simultaneidade que deve reunir, paradoxalmente, o passado, o presente e o futuro. A pintura não sendo alicerçada na sucessão diacrónica, mas na sincronia, deve através de cálculos complexos não só provar que o repouso de uma figura é fictício, pois ela possui movimento e está prestes a mover-se, assim como que a acção de um quadro é contínua e as figuras que o animam simbolizam instantes separados que o espectador terá que unir segundo o seu corpo musical próprio.

Diderot critica este espelho de si mesmo, porque o pintor não soube ser mutante, nem calcular a temporalidade e a sua condição humana universal e singular. Este espelho denuncia a falsificação que acontece quando se congela ou estabiliza qualquer rosto humano, destituindo-o da variedade de máscaras que preenchem o seu dia-a-dia. Por outro lado, revela que todo o ser humano mutável e múltiplo é anti-retrato e anti-biográfico. Observando de perto esta biografia do seu rosto peculiar, o autor discorda do traje luxuoso e da postura de secretário de Estado que Van Loo lhe empresta, em nada condizentes com a sua condição de pensador pobre e da vida reflexiva e absorta que o define. Para além disso, não se revê nos traços femininos do seu rosto que lhe dão o aspecto de um velho afectado, vaidoso e efeminado. Para quem dedicou todos os instantes da sua vida à escrita e ao pensamento não é este o estranho retrato musical de si mesmo que quer ver divulgado pelo tempo fora.

O rosto, bem ou mal retratado, tem na filosofia diderotiana um papel de destaque enquanto metonímia do corpo musical. Esta sua dignidade musical vai ser ainda mais tocante quando o colocarmos entre o palco teatral e o silêncio das palavras.

c) O Teatro do Silêncio

A excelência do silêncio só se evidencia num universo sonoro, tal como a virtude do repouso só se compreende num universo em movimento. Identicamente, a dramaturgia do silêncio aparece valorizada a pretexto de uma dramaturgia da palavra institucionalizada.

A revolução diderotiana do teatro começa com a relativização do poder da palavra que o filósofo entende como um artifício da razão. Esta introduz, de facto, um hiato intransponível em relação à ordem da natureza e do sensível que é suposto ter a cargo. Deste modo, Diderot subverte, necessariamente, os princípios da teatralidade clássica, ao fazer sobressair a categoria do silêncio enquanto componente primordial da matéria dramática e do próprio ser humano. Em nome desta revolução, dedica-se a desarticular a

bela organização do diálogo tradicional rico em tiradas declamativas rebuscadas, através da inserção de uma série de rupturas intencionais como as exclamações não retóricas, as interjeições e as reticências que tornam as frases inacabadas, os gestos, o olhar e as pausas. Esta última, a pausa teatral, equivale a uma suspensão ou interrupção de uma acção ou de um discurso enquanto a pausa musical designa um intervalo durante o qual um ou vários cantores, ou mesmo todo o coro, se mantêm sem cantar.

A pausa teatral substitui a tirada declamativa clássica pela inutilidade e falta de verdade que a segunda ostenta. Acrescente-se que esta hiperdiscursividade servia apenas para valorizar o eu do actor que se avaliava pelo peso da linguagem retórica. Pelo contrário, a suspensão obriga o actor a retirar-se de si mesmo e a vestir a vida de qualquer outro ser humano com a autenticidade natural específica que o serpenteia.

A linguagem silenciosa do gesto e do olhar comum ao mundo dos surdos-mudos, bem como o discurso explosivo das paixões, adquirem a responsabilidade de expressar mais naturalmente as subjectividades em presença no drama e de tocar mais imediatamente as subjectividades em presença na sala. Deste modo, sem a presença do corpo do actor e do corpo do espectador, o feito teatral não seria concretizável: o corpo do primeiro funda a realidade teatral e organiza a relação que se estabelece com o espectador que sente o seu corpo tocado pelo drama que o corpo mudo em palco e prenhe de sinais despoleta. Estes sinais prenhes de sentido que falam melhor do que um cento de palavras são, por exemplo, o gesto, o olhar contextualizado no rosto que abarca uma expressividade inesgotável, como reitera o autor: “Se a alma de um homem ou a natureza deram ao seu rosto a expressão da benevolência, da justiça ou da liberdade, senti-lo-eis, porque transportais em vós as imagens destas virtudes e acolhereis aquilo que este vos anuncia. Este rosto é uma carta de recomendação escrita numa linguagem comum a todos os homens.”⁷⁷

O rosto é, assim, a primeira cena onde se representa o espectáculo, o microcosmos teatral e musical por excelência, porque funciona como uma pequena tela original, feita de pele, de carne, onde se podem pintar todos os sentimentos, as paixões e as metamorfoses vitais do homem musical. Acrescente-se que o rosto mudo vale mais do que a palavra que o atravessa, pelos sentidos mutantes e não verbais que é capaz de

⁷⁷ D. Diderot, *Essais sur la Peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, p. 41: “Si l’âme d’un homme ou la nature a donné à son visage l’expression de la bienveillance, de la justice et de la liberté, vous le sentirez, parce que vous portez en vous-même des images de ces vertus, et vous accueillerez celui qui vous les annonce: Ce visage est une lettre de recommandation écrite dans une langue commune à tous les hommes.”

expressar e por se apresentar como uma metonímia do corpo musical e da própria humanidade que assiste ao desfile dos seus vários estados de vida através do rosto de um pequeno grupo de actores. O rosto representa na sua pequenez física e sem a mediação do verbo um idioma *senciente* comum, como reafirma Diderot na obra *Elementos de Fisiologia*: “Da ligação entre as paixões e os órgãos nascem a voz ou os gritos, e algumas vezes o silêncio. Grandes paixões são mudas: os homens tornam-se mudos após um acesso de cólera e durante muitos anos. Se a dor toca o intestino de uma criança chinesa ou europeia, é o mesmo instrumento, a mesma corda, o mesmo harpista, porque diferiria o grito? As interjeições são as mesmas em todas as línguas. É assim que um som determinado se liga necessariamente a uma determinada sensação, a boa música é bem vizinha da língua primitiva.”⁷⁸

Diderot instaura uma verdadeira dramaturgia do rosto: este é o lar da humanidade e o signo de todos os signos, superior ao *logos*, ímpar na sua transparência como o vestígio da nudez natural primordial e na sua excedência semântica como o paradigma do som. Por esta razão, o rosto detém uma dinâmica expressiva ou musical própria que Diderot pretende aproveitar em palco: os rostos dos actores enfrentam-se no interior da cena, antes de se dirigirem ao rosto do espectador. Assim, mostrar o rosto, escondê-lo, rever o rosto, procurar o rosto do outro ou repeli-lo são gestos mais que suficientes para fazer desenrolar a acção silenciosamente através de uma linha melódica ou significativa prenhe de acidentes⁷⁹ e de dissonâncias: as desarmonias do corpo que não é racionalidade pura, mas, sobretudo, o lugar de uma gesticulação primitiva e espontânea onde germinam as mais profundas indicações de sentimentos. Motivado por estas convicções, reconduz o teatro à sua essência gestual, à pantomima que acompanha esta subversividade não racional do corpo que escapa ao texto escrito racional, como explica Diderot na sua experiência da surdez artificial: “Nos dias em que me propunha examinar movimentos e gestos, ia para os palcos da terceira fila, porque quanto mais distante estava dos actores, melhor estava situado. Enquanto se levantava o pano, e os restantes espectadores se dispunham a escutar, eu tapava os ouvidos com os dedos [...] e continuava a tapá-los

⁷⁸ D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, p. 268: “De la liaison des passions avec les organes naissent la voix ou les cris, et quelque fois le silence. Grandes passions sont muettes: des hommes sont devenus muets pendant plusieurs années après un accès de colere. Si la douleur pique l’intestin d’un enfant chinois ou européen, c’est le même instrument, la même corde, le même harpeur; pourquoi le cri differerait-il? Les interjections sont les mêmes dans toutes les langues. C’est ainsi que tel son se lie necessairement avec telle sensation; la bonne musique est bien voisine de la langue primitive.”

⁷⁹ Em música há acidentes ou alterações na tonalidade central como o bemol que baixa a nota meio tom ou, opostamente, o sustenido que a eleva meio tom.

obstinadamente enquanto a actuação do actor me parecia de acordo com o discurso que recordava. Só escutava quando os gestos me despistavam [...].”⁸⁰

O episódio da surdez provocada prova o retorno ao gestual teatral e a aceitação de uma ligação sincrónica entre pantomima e discurso, de modo a salvar o teatro de uma redução ao privilégio da voz que declama uma sucessão de discursos. Diderot exige do teatro uma série de momentos, de verdadeiros quadros da vida humana que nos agradariam se estivessem pintados sobre uma tela. Para além disso, para assegurar a conspiração de movimentos que anima a realidade em geral e o humano em particular, propõe que, neste novo espaço teatral não geometrizado, se combinem momentos de discurso com momentos de pantomima e de criação de quadros vivos, de modo a assegurar a dissonância linguística. Esta dissonância é igualmente presentificada pelas paixões dos actores que gritam, que usam palavras desarticuladas, que pronunciam monossílabos ou sílabas expirantes, conforme a natureza da afeição humana que representam e o papel moralizante que vivificam de modo a tornarem-se pais, filhos, ou seja, seres humanos socialmente concretos⁸¹. Ela é continuada com as relações de acção e de reacção que as personagens desenvolvem entre si, sem imporem distâncias completamente simétricas entre si e disposições rígidas em círculo. De maior interesse é a disposição do corpo pantomímico que desvela a espontaneidade da sensibilidade humana e que, por essa razão, ocupa o lugar central no espaço cénico, como defende Arnaud Rykner na obra *O Reverso do Teatro*: “Ora, se o minimalismo da expressão facial é capaz de fazer sentido e de dar a ver uma emoção imediatamente perceptível, tal revela-se, *a fortiori*, no caso da sua extensão ao conjunto do corpo, mas também ao conjunto da cena. De um lado, a pantomima, prolongando e amplificando a mobilidade do rosto, apresentar-se-á como uma lupa capaz de aumentar para as dimensões da sala o mini-drama que se representa sobre o rosto do actor [...].”⁸²

⁸⁰ D. Diderot, *Carta sobre Los Ciegos seguido de Carta sobre Los Sordomudos*, pp. 93-94: “Los días en que me proponía examinar movimientos y gestos, iba a los palcos de la tercera fila porque quanto más lejos estaba de los actores, mejor estaba situado. En quanto se alzaba el telón, y los demás espectadores se disponían a escuchar, yo me tapaba los oídos con los dedos [...] y seguía tapándome los oídos obstinadamente mientras la actuación del actor me parecía acorde con el discurso que yo recordaba, Solo escuchaba cuando los gestos me despistaban [...].”

⁸¹ Diderot será responsável pela criação do género “comédia séria” ou “tragédia doméstica”. Assim, o autor concebe o novo drama como aquele em que o espectador se deve deparar consigo mesmo, com o seu estado na sociedade e com as relações familiares que o caracterizam, ao longo do decurso dos episódios da vida humana que se simulam num palco artificial, em que os personagens “fictícios” actualizam esta narrativa. Há um certo Realismo nesta sua perspetiva.

⁸² Arnaud Rykner, *O Reverso do Teatro – Dramaturgia do Silêncio da Idade Clássica a Maeterlinck*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 219.

Todo o trabalho teatral sempre inacabado deve ser, contudo, pretexto para a interpretação sempre interminável dos espectadores. Diderot não espera que estes últimos entrem em diálogo com os actores, porque o silêncio das personagens não evoca o discurso, mas sim o silêncio que nasce da comoção e da impressão forte que os actores provocam nas cordas dos receptores e que as fazem vibrar pela aprendizagem de vida que colhem neste espectáculo demasiado humano. Parafraseando o autor: “Não são as palavras que eu quero obter do teatro, mas as impressões.”⁸³

Falta-nos compreender o que é pedido ao actor genial desta sensibilidade espontânea. No seu artigo *Génio*, Diderot exigia um actor dominado pela paixão e pelo entusiasmo, um homem que representava o irregular, o selvagem, o comovente. Portanto, o génio lúcido e não dionisíaco de Diderot, ensaia o seu aparecimento na obra *Paradoxo sobre o Comediante* de 1773. Só, neste momento, o autor conclui a sua concepção de génio, apresentando-o de corpo inteiro. Este não se confunde com as criaturas sensíveis, nem com o génio entusiástico. A sua qualidade primeira é o bom senso ou o gosto. Trata-se de um homem que domina e que se domina, espectador incansável, observador frio e actor incomparável de um “[...] plural ‘sujeito sem sujeito’[...]”.⁸⁴ A sua genialidade é função da razão e da deliberação. Neste momento, toda a representação teatral torna-se uma outra realidade e uma “sobrenatureza”. Não se pode, pois, confundir os conceitos de “natural” e de “naturalidade”, nem as expressões “sentir efectivamente” e “simular sentir”. Neste plano, o actor autêntico/genial não é aquele que se sente furioso, triste ou apaixonado, mas aquele que representa bem o furor, a tristeza ou a paixão. Assim, o que o sentir não pode fazer é transposto para a imitação de um modelo interno observado e condição de possibilidade da simulação desse sentir.

O “Sol” da Arte não parece, agora, coincidir com o “Sol” da Natureza neste devir temporal e espiritual do autor, contudo este continua a reiterar a força do sentir, mesmo que seja em segundo grau, como também a importância da vida e das paixões na criação da obra de arte. Paradoxal é, também, a existência humana e, como tal, todas as suas criações. Daí a dificuldade sentida pelo autor em abarcar, na delimitação da criação teatral e artística em geral, bem como do génio que a produz, todos os seus elementos constitutivos. A razão, o apolíneo, não podem ser esquecidos, porque fazem parte da caracterização do ser humano musical.

⁸³ D. Diderot, *Discours de la Poésie Dramatique*, Paris, Librairie Larousse, 1984, p. 30: “Ce ne sont pas des mots que je veux remporter du théâtre, mais des impressions.”

⁸⁴ Jennifer Vanderheyden, *The Function of the Dream and the Body in Diderot's Works*, Nova Iorque, Peter Lang Publishing, 2004, p. 76: “[...] the plural ‘sujet sans sujet’[...]”

d) A Música Labiríntica

No que respeita à música, Diderot como os demais Enciclopedistas, critica a sua redução a princípios racionais que excluem o valor emocional e o significado expressivo que a constitui. A música deve ser a harmonia de sons recriada a partir de uma certa desarmonia e, para tal, a razão e a paixão devem estar em correlação estreita.

Na sua obra *Sobrinho de Rameau* cuja redacção foi iniciada em 1761, o autor reflecte sobre as manifestações estéticas do mundo de setecentos, como é o caso da música. Sobre ela mostra duas perspectivas divergentes: Rameau, expoente privilegiado da música francesa (entendida na época como arcaica e convencional em termos de estilo) e representante da tradição pitagórica⁸⁵ que coloca a harmonia musical num contexto cosmológico, fixada a partir de regras dotadas de uma imensa fixidez, ao mesmo tempo natural e racional, de carácter metafísico; e o seu sobrinho que defende a força da expressão, do grito da paixão, pois só a partir destes elementos pode nascer a forma e, com ela, a possibilidade de exprimir o ser da contingência sensível. Só através destes elementos a música poderá representar a natureza e a paixão humana. Consequentemente, o canto será uma imitação sonora de uma escala artística inspirada na natureza; a voz ou o instrumento, uma intencional imitação do fenómeno natural do som e dos autênticos arrebatamentos da paixão. De salientar que, nesta ambiência histórica, os Enciclopedistas, incluindo Diderot, sentiam profunda admiração pela música italiana que espalhava as suas leis de progresso e de modernidade por toda a Europa Ocidental e refutavam a redução da música a uma racionalidade geométrica que restituía à razão um poder exacerbado em assuntos musicais, facto que, segundo Rousseau, calava as fundamentais razões do coração. Não quer dizer que defendessem que se eliminasse a medida, porque toda a música é medida matemática. Defendiam, intransigentemente, que esta deveria ser acompanhada de expressão e paixão, a fim de “imitar” sem copiar a natureza. Faz todo o sentido inserir nesta reflexão a problemática que a conhecida *Querelle des Bouffons* desnuda: a reforma da ópera e a sua evolução exigem, tal como vimos no teatro, a desvalorização da linguagem articulada. Esta metamorfose não é pacífica, porque os defensores do intelectualismo musical discordam desta solução, a

⁸⁵ Pitágoras considerava que a música seria o símbolo expressivo de uma harmonia sustentada por proporções numéricas. A harmonia que rege o mundo é, para ele, na sua beleza, uma espécie de marca da obra divina e os números são quantidades com qualidades cósmicas. Para Rameau a harmonia musical estende-se a vários domínios: à forma de governo, à moral, ao corpo humano, à astronomia, à arquitectura, à pintura, etc. Imita, assim, imperfeitamente Pitágoras.

saber, os defensores do teatro lírico francês e da ópera de Rameau⁸⁶ como *Les Indes Galantes*, entre outras (veja-se figura III.8).



Fig. III.8 – *Les Indes Galantes*, Jean-Philippe Rameau, 1735

Béatrice Durand-Sendrail, La Musique de Diderot - Essai sur le Hiéroglyphe Musical, Paris, ed. Kimé, 1994, p. 43



Fig. III.9 – *La Serva Padrona*, Giovanni Battista Pergolesi, 1733

Béatrice Durand-Sendrail, La Musique de Diderot - Essai sur le Hiéroglyphe Musical, Paris, ed. Kimé, 1994, pp. 63-64

⁸⁶ Rameau sofre influências do modelo musical lullista que anunciava a subordinação da música à linguagem articulada, porque esta última é uma potência de significados e por isso é mais dizível do que a música.

A seu favor temos os homens agradados pela *ópera-buffa* italiana representada pela *Serva Padrona* de Pergolesi. (veja-se figura III.9).

Entre uma música ramista que apraz pela sua harmonia racionalmente construída, pela descoberta de um conjunto de regras e de leis que veiculam a conjugação agradável de sons e uma música rousseauniana que valida o poder dos sentimentos e do coração que se inter cruzam na melodia cunhada pela linguagem das paixões, Diderot concluiria que o músico-génio deveria conciliar a razão e a paixão, partindo de uma interpretação da realidade natural ou humana (passional). Mas como conciliar estes elementos? Esta inquietação está presente no pensamento diderotiano sempre que reflecte sobre a geração do sintagma harmónico na música.

Segundo o mestre de cravo de sua filha⁸⁷, aquilo que melhor descreve a produção analógica de sons é o labirinto, porque a harmonia é um modelo de combinatória sonora. Não podemos esquecer que, para Diderot, o mundo sonoro é um mundo turbulento de corpos elásticos que chocam entre si, a saber: “[...] acontecerá o mesmo em todo o corpo elástico sonoro ou não; que este fenómeno, que se crê ser próprio das cordas vibrantes, tem lugar de uma maneira mais ou menos forte em toda a percussão; que se mantém nas leis gerais da comunicação do movimento; que há, nos corpos chocados, partes oscilantes infinitamente pequenas, e nós ou pontos imóveis infinitamente próximos; que estas partes oscilantes e estes nós são as causas do estremecimento que provamos pela sensação do toque nos corpos depois do choque [...]”⁸⁸ Assim, com o auxílio da química e da electricidade, o autor tenta explicar a natureza combinatória do sintagma harmónico que tem origem num certo cálculo e num certo acaso, signo da criatividade, da colisão associativa, tão imprevisível na música, de corpos sonoros dissonantes e consonantes. De facto, em Diderot a dissonância aleatória é fundamental para despertar o ânimo do auditor: é preciso, algumas vezes, desconcertar o ouvido daquele que escuta, de modo a surpreender a sua imaginação. Mostra ainda a sua valiosidade, pois é com ela que o receptor reconhece a simplicidade melódica, por vezes, interrompida, dispersa e

⁸⁷ Diderot em colaboração com o mestre de música de sua filha Angélique, Anton Bemetzrieder, escreve as *Lições de Cravo* no ano de 1771.

⁸⁸ D. Diderot, *De L'Interprétation de La Nature*, in *Oe. Ph.*, p. 205: “[...] qu’il en serait de même de tout corps élastique sonore ou non; que ce phénomène, qu’on croit particulier aux cordes vibrantes, a lieu d’une manière plus ou moins forte dans toute percussion; qu’il tient aux lois générales de la communication du mouvement; qu’il y a, dans les corps choqués, des parties oscillantes infiniment petites, et des noeuds ou points immobiles infiniment proches; que ces parties oscillantes et ces noeuds sont les causes du frémissement que nous éprouvons par la sensation du toucher dans les corps après le choc [...]”

bifurcada. Deste modo, actualiza a versão pascaliana de música ao reforçar que muitas consonâncias consecutivas desagradam ao ouvido.

A música é, segundo Saint-Amand⁸⁹ este “labirinto dos possíveis”, esta “bifurcação” que emerge de uma multidão de toques sonoros oscilatórios e do barulho ensurdecedor e desagradável que nos circunda. Implica como a pintura e o teatro o risco, a aventura artística genial de fazer triunfar na pauta e no ouvido uma frágil, precária e passageira harmonia, sempre labirinticamente serpenteada pelos sons desconcertados e desconcertantes. É este concerto desconcertante que, segundo o nosso autor, toca as cordas vibrantes da sensibilidade inteligente humana ou o seu corpo musical que nela reconhece a sua orquestração autobiográfica: a linha interpretativa possível da sua vida labiríntica.

⁸⁹ Ver capítulo III que versa sobre a complexidade estética in Saint-Amand, *Diderot-Le Labyrinthe de la Relation*.

CONCLUSÃO



Fig. C.1 – Retrato de Diderot, Pablo Picasso, 1954 (Museu Picasso, Paris)
Raymond Trousson, *Diderot*, Paris, ed. Gallimard, Folio Biographies, 2007, p. 176

Il Vibratto - Uma Estética Diderotiana da Dissonância Fugaz

“Ó Natureza, tudo o que é bom está guardado no tu seio! Tu és a origem fecunda de todas as verdades!...”¹

A nossa dissertação nasceu e cresceu em torno da fecundidade inacabada da natureza que Diderot sempre nos apresentou ao longo da leitura das suas obras fundamentais. Esta fecundidade inacabada e sempre presente instala-se no próprio plano natural e nas expressões que a manifestam, o que nos permite interpelar o homem e o seu corpo musical na sua fecundidade individual, afectiva, cognitiva, social e artística, formas herdadas do seu berço ontológico. Foi esta a fibra-corda, que Diderot fez tocar mais penetrantemente no nosso corpo musical.

A propósito do toque natural, a ressonância que nos provocou adivinha-se: o fenómeno de se ser tocado por uma natureza que nos fala de si e que nos sussurra, enigmaticamente, a verdade sobre as suas obras evolutivas, inclusive, sobre nós próprios, obras de carne e consciência. Ao falar-nos desta humanidade incompleta que nos caracteriza, fala-nos inexoravelmente da sua fecundidade criadora, sobretudo ao nível das artes, o domínio por excelência em que nós, seres humanos, abraçamos *mimeticamente* a nossa origem de duas formas inconfundíveis: em primeiro lugar, porque reactualizamos, pelo gesto artístico silencioso arriscado, o momento sempre novo que preside à sua criação de uma unidade polifónica e em segundo lugar, porque as nossas obras artísticas têm como baixo-contínuo o seu rosto dinâmico. Por este motivo, tentámos recontar, com provas pertinentemente filosóficas, este encadeamento fundamental que dividimos em três momentos essenciais, a saber: o natural, o humano em geral e o humanamente estético em particular.

Comecemos pela visão biográfica possível, analogicamente contextualizada, da natureza mutante diderotiana. Ela é uma natureza outra, pouco sujeita a retratos definitivos e à captação lógica dos seus disfarces e das suas mutações imanentes: descativa-se de Deus, do homem ou de qualquer outro fundamento insuficiente e cativa-se pelo seu próprio valor, pela sua fertilidade intrínseca e livre. Tem o poder de comunicar forma, energia e sensibilidade à sua matéria corpuscular, desde os seres com

¹ D. Diderot, *Entretiens sur Le Fils Naturel*, in *Oe. Ph.*, p. 98: “O Nature, tout ce qui est bien est renfermé dans ton sein! Tu es la source féconde de toutes vérités!...”

sensibilidade inerte, os seres inanimados-estátuas, circulando por todos os outros que têm uma sensibilidade activa, como o pequeno pólipó, os grandes animais, como é o caso do elefante, compreendendo nos seus desdobramentos evolutivos e expansivos vitais, a organização humana, criadora de seres com uma sensibilidade outra, estátuas de carne consciente, remanescente e animada. Diderot vê espelhada esta natureza descativa e feita de imprevistos, por exemplo, quando explicita a força fértil da ciência, cativa da organização humana, através da gota de água de Needham e do seu tubo de ensaio, palco onde se multiplicam espontaneamente várias disposições possíveis naturais e onde contracenam os seres múltiplos que a representam dinamicamente. Assim, a sua legislação, necessidade e musicalidade concentram-se e dilatam-se por todas as suas obras, sem excepção. Sequencialmente, em nome desta colisão corpuscular, legal e necessária, aparecem os seres conformes e informes ou disformes, os seres bem organizados ou em consonância e os seres desorganizados, monstruosos ou dissonantes, segundo a avaliação humanamente efémera e limitada.

As razões que a natureza esconde para perpetuar uma forma de ser e não outra, ligam-se ao seu desejo de peregrinação pelo viável e pela ordem relativamente estável. Para Gerhard Stenger², o monstro é, inicialmente, uma dissonância que não se consegue resolver numa consonância natural. Nesta primeira perspectiva, o monstro é o ser incapaz de sobreviver, de se reproduzir como os restantes seres vivos, aspectos que levam à sua extinção formal pela natureza.

Esta monstruosidade pode, ainda, adquirir um sentido diferente: podemos pensar na ordem subsistente presente e/ou na ordem subsequente, a lei do porvir. Perante este presente natural todos os seres parecem consonantes, o que não invalida que, no futuro natural, todas estas formas se tornem incompatíveis com a peregrinação do viável perseguida pela natureza. Conclui-se que, para o nosso filósofo, a natureza parte do *caos* corpuscular vibratório, dissonante e disforme, para, paulatinamente, descobrir formas provisoriamente estáveis e consonantes. Segundo este princípio, compreende a vida e a morte como um caminhar molecular da contiguidade para a continuidade e vice-versa, em busca de formas que, posteriormente se dissiparão, dando lugar a outras completamente redefinidas por uma *демиургия* da novidade.

² Gerhard Stenger, “L’Ordre et les Monstres dans la Pensée Philosophique, Politique et Morale de Diderot”, in Annie Ibrahim *et al.*, *Diderot et la Question de la Forme*, Paris, Presses Universitaires de France, débats philosophiques, 1999.

Se a natureza cria o seu quadro de seres sem qualquer incorrecção, sendo a sua ordem irradiadora do ser que condiz com o dever-ser, a concepção de monstro só encontrará um adequado sucesso explicativo na ordem social, porque é o próprio homem que, com o seu “micro-olhar”, fabrica monstros, ao transpor a sua concepção errónea e estática da natureza para a natureza em si mesma. Em suma, os seres que são o produto de uma ordem social energeticamente constrangedora, causa de infelicidade e facilitadora de inclinações viciosas que geram uma falsa consonância, como o celibato, a fidelidade conjugal e a hipocrisia social, são os verdadeiros monstros diderotianos. Os heróis, pelo contrário, podem ser artistas de grandes obras morais ou de grandes crimes, desde que sigam a pauta musical da paradigmática energia vulcânica natural, nobre em excedência sonora.

Sintetizando, a ordem consonante acidentada por dissonâncias é absolutamente necessária para as sobrevivências natural e social, mas esta ordem pode também transformar-se na mais monstruosa das invenções humanas sempre que o homem se afaste do espectáculo invariavelmente renovado da natureza.

Parece-nos coerente introduzir, neste momento, a crítica de Goethe ao célebre parágrafo diderotiano contido nos *Ensaio de Pintura* que afirma obstinadamente a supramencionada rectidão ontológica da natureza. Para Goethe, a natureza jamais é correcta, porque o conceito de correcção implica regras transnaturais. Assim, o autor revela-nos os fundamentos da sua tese: “A correcção supõe regras, a saber, as regras que o próprio homem fixa segundo o seu sentimento, a sua experiência, as suas convicções, o seu prazer, e segundo as quais mais produz um juízo sobre as aparências exteriores do que sobre a existência interior de uma criatura. Inversamente, as leis segundo as quais a natureza age exigem a coerência orgânica interna mais rigorosa. [...] A natureza trabalha em vista da vida e da existência, da conservação e da reprodução da sua criatura, sem se importunar com o facto de ela parecer bela ou feia.”³

Julgamos que Diderot não distinguiu, tão claramente como Goethe, o labor valorativo humano do labor estritamente natural, devido à seguinte evidência do seu pensamento: a

³ Johann Wolfgang Goethe, *Écrits sur L'Art*, Paris, ed. Flammarion, 1996, pp.192-193: “La correction suppose des règles, à savoir des règles que l’homme lui-même fixe d’après son sentiment, son expérience, ses convictions, son plaisir, et d’après lesquelles il porte un jugement plus sur les apparences extérieures que sur l’existence intérieure d’une créature. En revanche, les lois d’après lesquelles la nature agit exigent la cohérence organique interne la plus rigoureuse. [...] La nature travaille en vue de la vie et de l’existence, de la conservation et de la reproduction de sa créature, sans se soucier du fait qu’elle paraisse belle ou laide.”

correlação e a correspondência inequívocas entre natureza, homem, arte, verdade, bem e belo, “motes” em desenvolvimento numa filosofia que se anuncia religante.

Encaminhamo-nos para a criação natural da humanidade: a nossa ressonância segunda. De facto, seja correcta ou incorrectamente, a natureza fabrica esta sua obra capaz de sentir simplesmente e de sentir reflexamente, o homem. Este, como qualquer outro animal, é tecido de fibras que ligam as diferentes partes do seu corpo ao cérebro, fios que, pela sua capacidade sensitiva, podem ser comparados às cordas vibrantes de um cravo, cordas estas que entram em ressonância quando são afectadas pela alteridade múltipla. Os homens são, pois, cravos particulares que nascem, crescem e morrem, que se alimentam, que se reproduzem pela união entre o género feminino e o género masculino e que sentem. Ao longo de toda a extensão deste manto de fios *sentintes*, paixões infindáveis se manifestam. Paixões estas que podem ser classificadas conforme o tom pulsional sensível que lhes é íntimo: o amor, o ódio ou outra paixão humana qualquer, são discriminadas por um desregramento ou dissonância particular do pulso que reproduz sons e ritmos próprios que se espalham por todo o corpo. Parafraseando Diderot: “Não tenho dúvida alguma de que cada paixão tem uma espécie de pulsação que lhe é própria, assim como cada órgão ou doença.

Cada paixão tem a sua acção própria. Esta acção executa-se pelos movimentos do corpo. A fúria inflama os olhos, cerra os punhos e os dentes, dilata as pupilas [...].

Todas as paixões afectam os olhos, a fronte, os lábios, a língua, os órgãos da voz, os braços, as pernas, a postura, a cor do rosto, as glândulas salivares, o coração, os pulmões, o estômago, as artérias, as veias, todo o sistema nervoso [...].”⁴

Deparamos com uma visão-outra do corpo em Diderot. Este não é uma máquina anónima, nem é uma substância sem sujeito, apartada da espiritualidade, porque é uma criatura una, sujeito e objecto, preenchida pela matéria do mundo, rica em sensibilidade tecida em forma de teia de aranha, forma esta aplicável a qualquer outro modo de ser animal.

Há um certo casamento entre o mecanicismo e o vitalismo na interpretação diderotiana do corpo musical: trata-se da emergência de um novo corpo humano,

⁴ D. Diderot, *Éléments de Physiologie*, p. 267: “Je ne doute point que chaque passion n’ait une espece de pouls qui lui soit propre, ainsi que chaque organe ou maladie.

Chaque passion a son action propre. Cette action s’exécute par des mouvements du corps. La fureur enflamme les yeux, serre les poings et les dents, arrondit les paupieres [...].

Toutes les passions affectent les yeux, le front, les levres, la langue, les organes de la voix, les bras, les jambes, le maintien, la couleur du visage, les glandes salivaires, le coeur, le poumon, l’estomac, les arteres, et veines, tout le sisteme nerveux [...].”

agregado de moléculas sensíveis, que se organizam progressivamente em cordões, em feixes e em fibras transmutadas em cordas de uma espécie de cravo que convergem para um centro, o cérebro, visão ainda muito mecanicista. Todavia, este novo corpo não se opõe aos corpos das outras espécies, na medida em que manifesta em si a mesma energia vital, a mesma possibilidade de auto-regulação e a mesma sensibilidade universal, fenómenos que tornam a sua corporeidade solidária da corporeidade de todos os elementos da natureza, visão seguramente vitalista. O corpo humano transforma-se num certo concerto em que o mecânico e o vital dialogam a duas vozes, assim como a vida afectiva e a vida intelectual. Daí a necessidade de contextualizar as palavras diderotianas sobre o inautêntico paradigma de uma dualidade substancial humana: “O Pastor que vê um relógio a mover-se e que não pode conhecer o seu mecanismo, coloca no lugar da agulha um espírito, não é mais nem menos tolo do que os nossos espiritualistas.”⁵

No seio desta corporeidade renovada escutam-se muitas dissonâncias: a dissonância unida à doença, a dissonância unida ao sonho e a dissonância unida à sua gestualidade primitiva.

Temos uma dissonância conforme à doença que faz propagar o barulho composto dos órgãos que se interligam de uma forma menos harmoniosa, sendo a sua cura representativa de uma resolução consonante encontrada ou de uma orquestração orgânica possível. Mesmo assim, há casos de uma cura inacabada como é o exemplar joelho de Jacques, o fatalista que, vive convivendo com essa dor que o desperta para a tomada de consciência do seu corpo tocado e tocante, mesmo sabendo que a sua experiência imediata da dor não pode ser adequadamente transmitida por um conhecimento proposicional, visto que é do domínio do ilógico, do singular e daquilo que é inefável, a não ser que seja traduzido pela comunicação analógica. De facto, é impossível transferir para um outro corpo, as dores e as alegrias que neste corpo circularam ou circulam, não obstante a indubitável abertura expressiva de qualquer corpo animado.

Segue-se a dissonância imposta ao estado provisório de consciência que é o estado de um adormecimento trabalhado sob a forma de sonhos. Estes intervalam os estados de consciência e podem ser de dois tipos: o sonho ascendente que se direcciona das fibras ao cérebro e o sonho descendente que se direcciona no sentido inverso. No primeiro caso, podemos referir o sonho desalinhado que Diderot define assim: “O sonho desalinhado decorre do movimento tumultuoso dos cordões: um faz entender um discurso, o outro

⁵ D. Diderot, *idem*, p. 60: “Le Païsan qui voit une montre se mouvoir, et qui n’en pouvant connaitre le mecanisme, place dans l’aiguille un esprit, n’est ni plus, ni moins sot que nos spiritualistes.”

excita um desejo, um terceiro suscita uma imagem. É a conversação de muitas pessoas que falam ao mesmo tempo de diferentes assuntos.”⁶

No entanto, o sonho em geral, não pode ser compreendido como um acontecimento subjectivo que engana a identidade ou a altera como se tratasse de uma doença, da letargia ou mesmo da velhice. Apenas põe em causa a estabilidade permanente da consciência e do eu cujo ponto de referência máximo é a memória identitária intimamente ligada à consciência, o órgão que nos permite distinguir a nossa polifonia pessoal de todas as outras. Aliás, o fenómeno onírico é um fenómeno natural que nasce das nossas horas de vigília e dos objectos que nos impressionam ou que tocam vivamente as nossas fibras-cordas. Estes toques que se imprimiram nas fibras do nosso cérebro vão vibrando durante a noite e ocupam-nos de tal modo que criamos representações involuntárias e não conscientes que nos afligem ou que nos alegram. Portanto, Diderot criou uma obra que nos revela o sonho e a expressividade semântica de um corpo sonhador não anónimo, o corpo do célebre D’Alembert, que fala em voz alta e que fora da razão humana imita a língua da natureza. Perante esta sensibilidade universal que se humaniza nas cordas vibrantes cobertas de carne espiritualizada e que permite ao nosso corpo vacilar entre a lógica e a falta de lógica, a coerência e a incoerência, entre a passividade e a actividade, entre a dissonância e a consonância, aparece o fenómeno da gestualidade primitiva que pende, igualmente, para o ilógico, para o caótico, para o dissonante em nós. Ilustremos o nosso pensamento com a linguagem do desejo existente na obra *Jóias Indiscretas*. Esta pode situar-se na genitalidade feminina que se torna a segunda voz do corpo, a voz dissonante, que compete com a primeira voz, a voz do discurso verbal consonante. Esta segunda voz está mais próxima da natureza, daquilo que vem do lugar mais profundo do nosso ser e que está escondido devido à essencialidade excessiva que, por exemplo, uma ordem social incorrecta obriga a silenciar, porque perdeu a habilidade para comunicar estes primitivos e pré-sociais desejos. É a voz da energia cristalina do nosso corpo natural e musical, ainda que implique uma dissonância resultante de um desejo por resolver. Demonstra, pois, a aporia nascida da antítese instalada entre o desejo irracional e a moralidade ou virtude social-racional.

Numa outra perspectiva, poderemos exemplificar o desconcerto primitivo da sensibilidade humana que opera ao nível da pantomima, partindo da personagem a quem

⁶ D. Diderot, *idem*, p. 260: “Le reve decousu vient du mouvement tumultueux des brins: l’un fait entendre un discours, l’autre excite un desir, un troisieme suscite une image. C’est la conversation de plusieurs personnes qui parlent à la fois de differens sujets.”

Diderot chama sobrinho de Rameau. Este encontra em si mesmo um corpo activo que contesta a previsibilidade e acede a uma performatividade que não cessa de se actualizar. Neste sentido, esta personagem perde-se totalmente a si mesma, a pretexto daquilo que o nosso autor projecta ser o ideal de actor, quando mima outros sujeitos e parece ultrapassar os seus próprios limites individuais. O seu corpo apresenta-se como um pauta musical preenchida por notas dissonantes e por silêncios que muito dizem aos outros corpos musicais. Assim, através do gesto, operação genuína do corpo, é capaz de tocar os leitores com a sua interpretação ressonante daquilo que é o seu arquétipo artístico: a *mimesis* ou imitação do natural. Estas ideias aparecem reiteradas na seguinte passagem textual de Anthony Wall: “O sobrinho de Rameau senta-se num banco imaginário, põe-se a tocar furiosamente num cravo imaginário: ele não toca só com os dedos mas com a totalidade do seu corpo [...]”⁷ E repete-se, ainda, noutro momento do mesmo texto: “Nada pode pôr fim a este concerto insonoro terrível: os membros postos em acção, os gritos imaginários, as gesticulações múltiplas fazem parte de uma sinfonia infernal sem princípio nem fim.”⁸

Concluindo, o corpo diderotiano tece-se musicalmente e recria-se de infinitas formas como se de um macro-pólipio se tratasse. Este é o único texto verdadeiro e lisível da essência da humanidade, aplicando-se o caso particular do sobrinho de Rameau a todos os outros homens: “As condições internas do seu ser marcam-se directamente no seu exterior corporal [...]. Quando tudo vai mal, o sobrinho de Rameau caminha ‘cabisbaixo’, como se sentisse necessidade de se esconder; quando a vida corre bem, passeia-se em público de ‘cabeça levantada’. O corpo do sobrinho de Rameau está coberto de signos [...]”⁹

A terceira ressonância que o pensamento diderotiano fez nascer em nós, prende-se com a problemática constitutiva e configuradora do *cosmos* perfectível e inacabado da Estética. O homem, criatura natural e produto desta fecundidade, pode agora ser infindavelmente fecundo, na sua breve existência, se for dotado de uma organização genial que favoreça a harmonia, ainda que precária, entre o diafragma ou órgão da

⁷ Anthony Wall, *Ce Corps qui Parle - Pour une Lecture Dialogique de Denis Diderot*, Montréal, ed. XYZ, p. 48: “Le neveu de Rameau s’assied sur un banc imaginaire, il se met à jouer furieusement d’un clavecin imaginaire: il joue non seulement avec ses doigts mais avec tout son corps [...]”

⁸ A. Wall, *idem*, p. 49: “Rien ne peut mettre fin à ce concert insonore terrible: les membres mis en jeu, les cris imaginés, les gesticulations multiples font partie d’une symphonie infernale sans début ni fin.”

⁹ A. Wall, *idem*, p. 34: “Les conditions internes de son être se marquent directement dans son extérieur corporel [...]. Quand tout va mal, le neveu de Rameau marche ‘la tête basse’, comme s’il sentait la nécessité de se cacher, quand les affaires vont bien, il se promène en public ‘la tête haute’. Le corps du neveu de Rameau est couvert de signes [...]”

emotividade dissonante e a cabeça ou cérebro, signo da regulação lógica consonante. Só deste modo, o homem interiormente bem organizado, poderá deixar uma marca impressa do belo natural no universo exterior e verosímil da arte. Mas, a imitação diderotiana confronta-se com uma dificuldade na tradução fiel da verdade que é bela: a apresentação de qualquer coisa num plano-outro-mediato que se diferencia daquele plano-mesmo-imediato em que a coisa é apresentada. Ciente desta dificuldade, Diderot considera a arte como o lugar de uma imitação menos imperfeita do Sol da natureza ou como o “pretexto” para uma imitação progressiva, selectiva, inventiva e transpositiva da realidade natural e mesmo social (humana), na medida em que esta não só tenta duplicar, ainda que subjectivamente, o seu objecto, como também o corrige e reinventa tecnicamente. A natureza ou a sociedade aparecem representadas segundo os contornos do Sol nascente e não decalcado da arte. Contudo, a arte não admite nos contornos do seu Sol nascente, não coincidente com o nosso Sol natural, sóis alegóricos e fantasmáticos. Assim, o artista diderotiano torna-se menos súbdito da instância natural, porque a deve imitar segundo um modelo ideal por si construído, não circunscrito a características ou elementos singulares e particulares naturais, aplicando os mesmos procedimentos à representação da realidade social.

Contudo, os infortúnios da imitação anunciar-se-ão com o surgimento do Romantismo. O princípio da arte passará a residir na actividade criativa e criadora do artista que se assemelhará ainda mais à criatividade natural. Fundada neste princípio subjectivo, a estética romântica libertará as obras de arte da obediência cega e necessária a um exterior-objectivo, muitas vezes, superior e anterior, considerando que estas são símbolos e organismos que valem por si mesmos e que se formam a partir de uma coerência interna onde o conteúdo ou o referente é a própria obra.

Para ilustrar o infortúnio do princípio da imitação como elemento fundamental na edificação das obras de arte, tomemos como explicitantes as palavras do romântico Goethe: “O apreciador comum não possui nenhuma noção, trata a obra de arte como um objecto que encontrou no mercado, enquanto o apreciador autêntico não vê unicamente a verdade daquilo que é imitado, mas também as qualidades daquilo que foi seleccionado, o carácter espiritual da composição, a natureza celeste do pequeno mundo artístico [...]”.¹⁰

¹⁰ J.W. Goethe, *Écrits sur L'Art*, p. 186: “L’amateur commun n’en possède aucune notion, il traite l’œuvre d’art comme un objet qu’il aurait trouvé au marché, alors que le véritable amateur ne voit uniquement la

De qualquer forma, apesar de julgarmos o princípio da imitação aprisionante da potencialidade humana para a criatividade, pensamos, paralelamente, que o elogio a Diderot deve focar-se, agora, no seguinte aspecto: no convite ao autoconhecimento que faz à humanidade, porque as obras de arte são lições animadas sobre a natureza, o homem e a sociedade.

Diderot propõe, ainda, uma classificação das artes que assenta sobre o princípio da animação, visto que o artista autêntico é aquele que espelha o belo que é a vida no seu “pequeno mundo artístico”, como se de um humano Pigmalião se tratasse. Esta classificação parte, pois, da forma de arte “mais inerte” até se elevar à forma de arte “mais rica” e animada.

Segundo o autor, a arquitectura é uma arte matemática que não expressa paixões, não traduz o metabolismo do corpo musical e, por isso, parece-se com a natureza inorgânica da qual retira as suas linhas convenientes, a sua solidez. Para o autor é preciso instalar um pouco de irregularidade e de dissonância para não asfixiar o génio arquitectónico. Diferentemente, a escultura é um passo em direcção à vida, visto que o corpo musicado é, simultaneamente, o seu objecto de pesquisa e a sua fonte criadora, tratando-se de um teorema animado. Todavia, o escultor cria unicamente formas que apelam à imobilidade, quando sabemos que a imobilidade não contradiz o movimento. O escultor deve ser menos matemático e recriar artisticamente o efeito do movimento nas suas obras.

Uma forma de arte mais rica e menos ligada à física newtoniana é a pintura, porque o pintor dispõe de um tesouro ou jóia que dá significância à vida, ao mundo e ao homem. É a luz que a cor acompanha e que ajuda o pintor a distribuir a sorte e a desgraça na tela. Assim, a luz artificial simbolizada pelo colorido específico da tela, retrata a obscuridade, as conspirações, a morte, etc.. Pelo contrário, a claridade ou luz natural simbolizada por um colorido diferente é sinal de graça e de beleza. O pintor através da cor não só recria a natureza e o *cosmos*, mas também o *microcosmos* humano e a sua complexidade, pois permite-lhe expressar os estados internos do nosso corpo musical. Não menos impregnada de vida está a música que tem como objecto da sua criação a vida interior do homem, da natureza e da sociedade, pois expressa os nossos estados de ânimo, o pulsar natural e social que possuem uma tonalidade e obedecem a um ritmo. De salientar que o som se aproxima mais da expressão e tradução do ritmo revelador da temporalidade psicológica e interior da humanidade. A música veicula melhor, por exemplo, a imagem

vérité de ce qui est imité, mais aussi les qualités de ce qui a été sélectionné, le caractère spirituel de la composition, la nature céleste du petit monde artistique [...].”

e a cadência das paixões humanas que são de natureza imaterial (como o amor, o ódio, o prazer, a tristeza e a alegria, entre outras), através de uma linguagem material edificada por sons.

A poesia é o ideal da arte. Personifica os impulsos do corpo e traduz as paixões. Contém os elementos de todas as outras artes, mas “inventa” o seu colorido e a sua especificidade: é composta de imagens, ritmadas por uma harmonia sonora conquistada e limitada pelo estilo. O teatro será o seu palco vivo, a sua carne animada.

Assim, podemos inferir da classificação anterior que, no plano artístico todos os domínios comunicam entre si, todas as formas de arte contribuem para a edificação do mundo singular da arte. Compreendemos que a escultura carece de movimento, que é uma espécie de momento eternizado da vida, mas a passagem da escultura à pintura faz-se pelo baixo-relevo e a vida surge. No entanto, continua a ser a música que traduz a vida em si, em movimento, porque a insere numa temporalidade, sendo a sinfonia o seu “retrato mais fiel”. A poesia será a soma de toda a excelência da vida e da arte que é o seu idioma metafórico e analógico. E o teatro o seu rosto, a sua gestualidade desarticulada e desconcertante contextualizada num corpo, nas suas mãos que tudo expressam, desde a doçura à violência por verbalizar.

Por último, resta-nos abordar o estatuto do receptor que ganha, com Diderot, vida e carne *senciente*. Este gosta ou desgosta de uma obra de arte segundo a percepção das relações e a capacidade tocante que esta transporta. Diderot considera que o gosto emerge da procura de qualquer elemento artístico que revolucione a nossa ordem interior, que nos faça acolher pacificamente a dissonância fugaz na nossa singularidade própria.

Desta conversa duradoura que desenvolvemos com o pensamento diderotiano, podemos concluir que, entre as interjeições e as reticências do seu discorrer filosófico, retirámos um ensinamento tocante essencial para o nosso reencontro enquanto seres humanos, pela dignificação da nossa sensibilidade que, agora atravessa todo o nosso ser e que nos faz existir, contemporaneamente, com uma razão que deixa de ser anémica e espectralmente desenraizada. Com esta verdade ontologicamente consonante, a existência humana poderá recuperar do esquecimento um outro lado de si mesma e apreciar-se demoradamente como uma afectividade estética, que atinge a paz sensitiva através de uma atitude contemplativa ressonante e sedutoramente intrigante de si, das sociedades que enforma e da natureza. Esta confiança diderotiana sobre todos nós e que só adquire sentido num corpo musical vibrante foi reescrita, mais tarde, por Feuerbach, da forma que se segue: “Ele é o único que a pura visão das estrelas envolve em sublime

deleite, o único que o simples prazer visual do brilho das pedras preciosas, do espelho da água, das cores das flores e borboletas nunca consegue saciar; é o único cujo ouvido se encanta com os cantos dos pássaros, o soar dos metais, o murmurejar das fontes, o sussurrar do vento; o único que espalha incenso em honra da sensação ‘supérflua’ do olfacto, como se tratasse de um ente divino; o único que sente infinitos prazeres no simples contacto da mão, ‘nas doces carícias da atraente companhia’.”¹¹

A afectividade estética é, pois, uma evidência que deve ser buscada nos confins da memória da humanidade que hoje, por falta de coragem ou de amadurecimento de si mesma, se distrai com tudo o que resulta numa retribuição rápida e pragmática, como o gozo imediato ou a racionalização científica aproximativa, porque continua sem tempo, desculpa que oculta o seu medo atroz de se inquietar, e entre estes pensamentos segundos, deparar com a réplica da sua intimidade mais próxima, mas dormitante, que se pode escutar na hesitação sobrevivente entre o ilógico e o lógico que se perturbam, se turvam e se desassossegam nesta tarefa de enriquecimento de ser e de estar singularmente em relação com o eu, o tu e a trans-humanidade natural. Este desassossego transporta consigo a unidade musical, criatura de dissonâncias e de consonâncias breves, como breve é esta existência recriada que se escuta e se deixa escutar sempre que um “sublime deleite”, um “soar de metais” ou um “murmurejar das fontes” a tocam, retocando o seu sentido e o seu desejo de eternidade.

¹¹ L. Feuerbach, *Contra o Dualismo de Corpo e Alma, de Carne e Espírito*, p. 200.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

A – Autores em Diálogo (por ordem de abordagem)

DIDEROT, Denis

- Carta sobre Los Ciegos seguido de Carta sobre Los Sordomudos*, Valencia, Editorial Pre-Textos y Fundación ONCE, trad. castelhana e notas de Julia Escobar, 2002.
- Contes et Entretiens*, Paris, ed. Garnier-Flammarion, 1977.
- Discours de la Poésie Dramatique*, Paris, Librairie Larousse, 1984.
- Éléments de Physiologie*, Paris, ed. Librairie Marcel Didier, édition critique par Jean Mayer, 1964.
- Essais sur la Peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, ed. Hermann, éditeurs des Sciences et des Arts, 1984.
- Héros et Martyrs: Salons 1769, 1771, 1775, 1781; Pensées Détachées Sur La Peinture, La Sculpture, L'Architecture et la Poésie*, Paris, ed. Hermann, 1995.
- Jacques le Fataliste et son Maître*, Paris, Librairie Générale Française, 2000.
- Jacques, o fatalista*, Lisboa, ed. Tinta Permanente, trad. port. e notas de Pedro Tamen, 2003.
- La Religieuse*, Paris, ed. Garnier-Flammarion, 1968.
- Le Neveu de Rameau et Autres Textes*, Paris, Librairie Générale de France, 2002.
- Les Bijoux Indiscrets*, Paris, ed. Garnier-Flammarion, 1968.
- Lettres À Sophie Volland*, Paris, Le club français du livre, 1965.
- Oeuvres Esthétiques*, Paris, ed. Garnier, édition de P. Vernière, 1976.
- Oeuvres Philosophiques*, Paris, ed. Garnier, édition de P. Vernière, 1980.
- Paradoxe sur le Comédien*, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1880.
- Salón de 1767*, Madrid, A. Machados Libros, S.A., trad. castelhana de Lydia Vasquez, 2003.
- Sensations, Sentiment Intime*, Orléans, ed. Le Pli, 2004.
- Supplément au Voyage de Bougainville*, Paris, Librairie Générale de France, 1995.

DESCARTES, René

- As Paixões da Alma*, São Paulo, ed. Martins Fontes, trad. brasileira de Rosemary Costhek Abílio, 1998.
- Discurso Do Método*, Lisboa, ed. 70, trad. port. de João Gama, 1986.
- Meditações Sobre A Filosofia Primeira*, Coimbra, Livraria Almedina, trad. port., introdução e notas do Prof. Gustavo de Fraga, 1992.
- Oeuvres*, Paris, ed. Gallimard, 1953.

LA METTRIE, Julien Ofray de

- O Homem-Máquina*, Lisboa, ed. Estampa, trad. port. António Carvalho; introd. e notas Fernando Guerreiro, 1983.

FEUERBACH, Ludwig

Filosofia da Sensibilidade – Escritos (1839-1846), Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, tradução e apresentação de Adriana Veríssimo Serrão, 2005.

Princípios da Filosofia do Futuro e outros escritos, Lisboa, ed. 70, trad. port. de Artur Morão, 1988.

HUME, David

A Treatise of Human Nature, Oxford, ed. David F. Norton e Mary J. Norton-Oxford University Press, 2000.

Ensaio Morais, Políticos e Literários, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

Essais Esthétiques, Paris, ed. Flammarion, trad. francesa, introdução e notas de Renée Bouveresse, 2000.

Essays Moral, Political and Literary, Indianapolis, ed. Eugene F. Miller-Liberty Fund., 1985.

KANT, Immanuel

Crítica da Faculdade do Juízo, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

B – Textos de Outros Autores (por ordem alfabética)

ARISTÓTELES

Da Alma (De Anima), Lisboa, ed. 70, trad. port., introdução e notas de Carlos Humberto Gomes, 2001.

Éthique de Nicomaque, Paris, ed. GF – Flammarion, trad. franc. de Jean Voilquin, 1965.

Poética, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, 2003.

GOETHE, Johann Wolfgang

Écrits sur L'Art, Paris, ed. Flammarion, trad. franc. de Jean-Marie Schaeffer, 1996.

HOMERO

Odisseia, Lisboa, Livraria Sá da Costa, trad. port., prefácio e notas de Pdre. E. Dias Palmeira e M. Alves Correia, 1980.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm

O Paradoxo e a Maravilha, Sintra, ed. Sintra, trad. port. de Miguel Real, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich

O Nascimento da Tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo, Lisboa, ed. Relógio d'Água, tradução, comentário e notas de Teresa R. Cadete, 1997.

PLATÃO

Fédon, Coimbra, ed. Minerva, trad. port., introdução e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, 2001.

A República, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, trad. port., introdução e notas de Maria Helena Da Rocha Pereira, 1987.

ROUSSEAU, Jean-Jacques

Contrato Social, Lisboa, ed. Presença, trad. port. e prefácio de Mário Franco Sousa, 1966.

Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os Homens, Lisboa, Plátano Editora, trad. port. de Ana Rabaça, 1999.

Emílio, Lisboa, ed. Inquérito, trad. port., prefácio e notas de António Sérgio, s.d..

VOLTAIRE (François-Marie Arouet)

Candide, Paris, Librairie Générale Française, 2005.

Cartas Filosóficas, Lisboa, ed. Fragmentos, trad. port. de Conceição Silva Cunha, s.d..

C – Estudos Críticos (por ordem alfabética)

Sobre Descartes

ANDRÉ, João Maria

“O Outro Corpo de Descartes”, in *Da Natureza ao Sagrado*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1999.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre

Descartes – A Fábula do Mundo, Lisboa, Instituto Piaget, trad. port. de Miguel Serras Pereira, s.d..

Sobre Diderot

BAERTSCHI, Bernard

Les Rapports de L'Âme et du Corps, Descartes, Diderot et Maine de Biran, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992.

BELAVAL, Yvon

Études sur Diderot, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

L'Esthétique sans Paradoxe de Diderot, Paris, ed. Gallimard, 1991.

CABANÈS, Docteur

Médecins Amateurs, Paris, ed. Albin Michel, 1932.

CHOUILLET, Jacques

Denis Diderot / Sophie Volland – Un dialogue à une voix, Genève, ed. Slatkine, 1986.

L'Esthétique des Lumières, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

Poète de L'Énergie, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

DÉAN, Philippe

Diderot devant L'Image, Paris, ed. L'Harmattan, 2000.

DEDEYAN, Charles

Diderot et la Pensée Anglaise, Firenze, ed. Leo S. Olschki, vol.206, 1987.

DIDIER, Béatrice

Diderot – Dramaturge du Vivant, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

DIECKMANN, Herbert

Cinq Leçons sur Diderot, Paris-Genève, Librairie Minard et E. Droz, 1959.

DURAND-SENDRAIL, Béatrice

La Musique de Diderot - Essai sur le Hiéroglyphe Musical, Paris, ed. Kimé, 1994.

ECO, Humberto et al.

História da Beleza, Lisboa, ed. Difel, trad. port. de António Maia da Rocha, 2004.

FONTENAY, Élisabeth de

Diderot ou le Matérialisme Enchanté, Paris, ed. Grasset et Fasquelle, 1981.

FRANZINI, Elio

L'Estetica del Settecento, Bolonha, ed. Il Mulino, 1995.

GAILLARD, Aurélia

Le Vivant et son Simulacre à L'Âge Classique (de Descartes à Diderot), Paris, ed. Honoré Champion, 2003.

GUÉRIN, Michel

Nihilisme et Modernité – Essai sur la Sensibilité des Époques Modernes de Diderot à Duchamp, Nîmes, ed. Jacqueline Chambon, 2003.

GUERREIRO, Fernando

Monstros Felizes - La Fontaine, Diderot, Sade, Marat, Lisboa, Edições Colibri, 2000.

O Caminho da Montanha, Braga, Editora Angelus Novus, 2000.

GUSDORF, Georges

Introduction aux Sciences Humaines - Essai Critique sur leurs Origines et leur Développement, Paris, ed. Ophrys, 1974.

IBRAHIM, Annie et al.

Diderot et la Question de la Forme, Paris, Presses Universitaires de France, débats philosophiques, 1999.

KEMPF, Roger

Diderot et Le Roman ou Le Démon de La Présence, Paris, ed. Du Seuil, 1964.

LEWINTER, Roger

Diderot ou les Mots de L'Absence, Paris, ed. Champ Libre, 1976.

LUPPOL, Ivan Kapitonovich

Diderot, México, ed. Fondo de Cultura Económica, 1985.

PICHON, Yann

Le Musée Retrouvé de Denis Diderot, Paris, Éditions Stock, 1993.

RYKNER, Arnaud

O Reverso do Teatro – Dramaturgia do Silêncio da Idade Clássica a Maeterlinck, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, trad. port. de Dóris Graça Dias, 2004.

SAINT-AMAND, Pierre

Diderot - Le Labyrinthe de La Relation, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1984.

SCHMITT, Eric-Emmanuel

Diderot ou la Philosophie de la Séduction, Paris, Bibliothèque Albin Michel S.A., 1997.

SEJTEN, Anne Elisabeth

Diderot ou le Défi Esthétique, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1999.

THOMAS, Jean

L'Humanisme de Diderot, Paris, Société D'Édition "Les Belles-Lettres", 1938.

TODOROV, Tzvetan

Teorias do Símbolo, Lisboa, ed.70, trad. port. de Maria de Santa Cruz, s.d..

TROUSSON, Raymond

Diderot, Paris, ed. Gallimard, Folio Biographies, 2007.

VANDERHEYDEN, Jennifer

The Function of the Dream and the Body in Diderot's Works, New York, ed. Gita May, 2004.

WALL, Anthony

Ce Corps qui Parle – Pour une Lecture Dialogique de Denis Diderot, Montréal (Québec), ed. XYZ, 2005.

Diderot en liberté, in Magazine littéraire, Paris, n° 391, Octobre 2000.

Sobre Hume

CRESSON, André e DELEUZE, Gilles

David Hume, sa vie, sa oeuvre, sa philosophie, Paris, Presses Universitaires de France, 1952.

DELEUZE, Gilles

Empirisme et Subjectivité-Essai sur la Nature Humaine selon Hume, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

MALHERBE, Michel

La Philosophie Empiriste de David Hume, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1976.

MERRYL, Kenneth e SHAHAN, Robert

David Hume-Many Sided Genius, Oklahoma, ed. University Of Oklahoma Press, 1976.

VERGEZ, André

David Hume, Lisboa, ed. 70, trad. port. de Maria Luísa Pinheiro, 1984.

Sobre Hume, Kant e outros

FERRY, Luc

Homo Aestheticus: A Invenção do Gosto na Era Democrática, Coimbra, ed. Almedina, trad. port. de Miguel Serras Pereira; notas de António Pedro Pita, 2003.

Sobre Leibniz

CARDOSO, Adelino

Leibniz segundo a expressão, Lisboa, ed. Colibri, 1992.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

ALMEIDA, Inês Barahona

“A Cegueira na Origem do Desenho, Jacques Derrida em *Mémoires d’Aveugle*”, in *Philosophica*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 19/20, Novembro de 2002.

BAUMER, Franklin

O Pensamento Europeu Moderno – Séculos XVII e XVIII, Lisboa, ed.70, trad. port. de Maria Manuela Alberty, vol.I, 2002.

BERNIER, Marc André

Sentiments du corps et esthétique sensualiste dans La petite maison (1758) de Jean-François de Bastide, 1999. <http://www.erudit.org/revue/tce/1999/v/n61/008164ar.pdf>. Consultado em 10 de Julho de 2007.

BREDEKAMP, Horst

La Nostalgie de L’Antique – Statues, Machines et Cabinets de Curiosités, Paris Diderot Editeur, Arts et Sciences, trad. francesa de Nicole Casanova, 1996

CARCHIA, Gianni e D’ANGELO, Paolo

Dicionário de Estética, Lisboa, ed. 70, trad. port. de Abílio Queirós e de José Jacinto Correia Serra , 2003.

GINZO, Arsénio

Las Aporias de la Utopia. Progreso y Primitivismo en Diderot, s.d. <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fsl/02112337/articulos/ASHF9797110043A.PDF>. Consultado em 10 de Julho de 2007.

GROUT, Donald Jay et al.

História da Música Ocidental, Lisboa, ed.Gradiva, trad.port. de Ana Luísa Faria, 1997.

HAZARD, Paul

O Pensamento Europeu No Século XVIII (De Montesquieu a Lessing), Lisboa, ed. Presença, trad. port. de Carlos Grifo Babo, 1989.

JANA, José Eduardo Alves

Para uma Teoria do Corpo Humano, Lisboa, Instituto Piaget, 1995.

KANDINSKY, Wassily

Do Espiritual na Arte, Lisboa, ed. D. Quixote, trad. port. de Maria Helena de Freitas, 1987.

LALANDE, André

Vocabulário – Técnico e Crítico – da Filosofia, Porto, ed. Rés, trad. port. de Fátima Sá Correia et al., vol I e II, s.d.

LÉVY – STRAUSS, Claude

A Via Das Máscaras, Lisboa, ed. Presença, trad. port. de Manuel Ruas, 1981.

O Olhar Distanciado, Lisboa, ed. 70, trad. port. de Cármen de Carvalho, 1986.

Raça e História, Lisboa, ed. Presença, trad. port. de Inácia Canelas, 1980.

Tristes Trópicos, Lisboa, ed. 70, trad. port. de Jorge Constante Pereira, 1979.

LOPES GRAÇA, Fernando et al.

Dicionário de Música, Porto, ed. Figueirinhas, vol.I, 1996.

LOPES, José Júlio

O Artista Filósofo-A Música nas Querelas da Modernidade, 2002. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/lopes-jose-julio-artista-filosofo.pdf>. Consultado em 10 de Setembro de 2007

MORAIS, Manuela

Imitação, <http://filosofiadaarte.no.sapo.pt/imitacao.html>. Consultado em 10 de Agosto de 2007.

Juízo de Gosto, <http://filosofiadaarte.no.sapo.pt/gosto.html>. Consultado em 20 de Dezembro de 2007.

SALES, Filipe

Imagens Musicais ou Música Visual Afinidades entre Som e Imagem baseados no Fantasia de Disney, 2002. http://www.mnemocine.com.br/filipe/tesemestrado/tesecap4_3.htm. Consultado em 15 de Julho de 2007.

PETERS, Francis Edwards

Termos Filosóficos Gregos, Lisboa, ed. Fundação Calouste Gulbenkian, trad. port. de Beatriz Rodrigues Barbosa, 1977.

SERRÃO, Adriana

“Pensar o Sentir de Hoje”, in *Philosophica*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 17/18, Novembro de 2001.

YOURCENAR, Marguerite

A Obra ao Negro, Lisboa, ed. D. Quixote, trad. port. de António Ramos Rosa *et alt.*, 1985.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea, Lisboa, ed. Academia das Ciências de Lisboa e Verbo,

Enciclopédia Einaudi, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, vol. I a V-Antropos-Homem, 1985.

Enciclopédia Einaudi, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, vol. XXVII- Cérebro-Máquina, coordenação de Fernando Gil, 1996.

Enciclopédia Verbo, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Lisboa/São Paulo, ed. Verbo, coordenação de Louro Fonseca, vol. XXII, 2002.

Logos, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Lisboa-São Paulo, ed. Verbo, vol. I, 1989.

Cravo (instrumento), [http://pt.wikipedia.org/wiki/Cravo_\(instrumento\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cravo_(instrumento)). Consultado em 25 de Agosto de 2007.

Baixo - contínuo, http://pt.wikipedia.org/wiki/Baixo_cont%C3%ADnuo-Baixo. Consultado em 25 de Agosto de 2007.

Terminologia Musical, http://pt.wikipedia.org/wiki/Terminologia_musical. Consultado em 20 de Agosto de 2007.

FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

Chardin e Greuze: <http://www.ibiblio.org/wm/>. Consultado em 12 de Maio de 2007

Rubens: biblescripture.net/Daniel.html. Consultado em 12 de Maio de 2007

Vernet: <http://www.gegoux.com/JosephVernet/lune.htm>. Consultado em 15 de Maio de 2007